Victor Meyer

Platens Gaselen.

Inauguraldissertation

angenommen

von der Hohen Philosophischen Fakultät

/// der Universität zu Leipzig. ///

1914

Gedruckt bei August Tekok in Crefeld.

Angenommen von der ersten Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Köster und Volkelt.

Leipzig, den 23. Juni 1914.

Der Procancellar
Kirchner.

Victor Meyer

Platens Gaselen.

Inauguraldissertation

angenommen
von der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität zu Leipzig.

ACAD.
LIBLIOTHEK
BIBL.

Meiner Mutter.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Professoren Dres. Albert Köster und Johannes Volkelt.

Leipzig, den 19. Juli 1913.

Der Prokanzellar
Kirchner.

Vorwort.

□□

Ich habe zu meiner Abhandlung die von Max Koch und Erich Petzet bei Hesse gearbeitete Ausgabe benutzt. Sie ist die beste der bestehenden und hat mir durch die Reichhaltigkeit ihrer Lesarten wesentlich meine Untersuchungen erleichtert, wenn sie auch durchaus nicht frei ist von Druckfehlern, insbesondere in der Zählung der Verse wenig Genauigkeit zeigt. Die Platenschen Gaselen zitiere ich jedesmal nach der laufenden Nummer in dieser Ausgabe, bei ausführlicher Behandlung eines Beispieles füge ich die Bezeichnung der Sammlung bei, der es entnommen ist und die dortige Nummerierung in römischen Ziffern. Sonstige Werke Platens zitiere ich nach Band und Seitenzahl, wenn nicht eine andere Art der Angabe in besonderen Fällen besser erschien.

Die Literatur, mit der ich mich auseinanderzusetzen habe, führe ich in einem besonderen Abschnitt mit den dafür angewandten Abkürzungen an; die für mich wichtigsten Arbeiten sind in der Einleitung charakterisiert. Hier erwähne ich nur noch Ernst Hellmuth's Beiträge zur lyrischen Technik Platens, die einen achtenswerten Anfang in der Betrachtung dieses Themas gemacht haben. Auch die Aenderungen in den Gaselen sind dort zuweilen herangezogen, doch ist die Darstellung allzu schematisch, sehr unvollständig und fast ohne verbindenden Text.

Herrn Professor Max Koch in Breslau habe ich für die bereitwillige Lösung einiger textkritischer Bedenken meinen Dank auszusprechen, besonders aber darf ich es nicht unterlassen, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Albert Köster für die mannigfache Förderung, die er meiner Arbeit durch die freundliche Erwägung meiner Fragen und unterrichtende Hinweise zu Teil werden liess, meine aufrichtige Erkenntlichkeit an den Tag zu legen.

Leipzig, im Februar 1913.

Victor Meyer.

Inhaltsverzeichnis.

□□

Vorwort VI
Inhaltsverzeichnis VII
Literaturangaben und Abkürzungen IX
Einleitung 1
I. Kapitel
Platens Aeusserungen über das dichterische Schaffen und über die Aenderungen in seinen Gaselen 3
II. Kapitel
Die Bedeutsamkeit des Gasels im Orient 12
III. Kapitel
Die Bedeutsamkeit des Gasels bei Platen 19
IV. Kapitel
Die Uebertragung der abendländischen Struktur auf das Gasel . 42
V. Kapitel
Umgestaltung einzelner Motive 66
VI. Kapitel
Lautliche Aenderungen 76
VII. Kapitel
Metrische Aenderungen 88
Nachwort 98
Nachtrag 102

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547013_0064

Literaturangaben und Abkürzungen.

Besson = Paul Besson, Platen. Etude biographique et litéraire. Paris 1894.

Böhme = Lothar Böhme. Zur Würdigung Platens. Programm der Königl. Realschule zu Annaberg 1879.

Brockelmann = C. Brockelmann. Geschichte der arabischen Literatur. Leipzig 1901 (Literaturen des Ostens Bd. VI.).

Düsel = Fr. Düsel. Aus Platens Dichterwerkstatt. Zeitschr. f. d. Sprache 1893/94.

Engelhardt = Veit Engelhardt. Graf von Platen in Erlangen. Morgenblatt für gebildete Stände. 1836 Sept. Nr. 210 ff.

Fries = Albert Fries. Platenforschungen. Berlin 1903 (Eberings Beitr. zur germ. u. rom. Philol. Bd. XXVI. Germ. Abt. XIII.)

g. = Gedichte von August Grafen von Platen. Stuttgart und Tübingen 1828.

G. = Gedichte von August von Platen. Stuttgart und Tübingen 1834.

Gh. = Gaselen von August v. Platen Hallermünde. Erlangen, Carl Heyder 1821.

Hafis = Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum ersten Mal ganz übersetzt von Jos. von Hammer. Stuttgart und Tübingen, Bd. I 1812, Bd. II 1813.

Hellmuth = Ernst Hellmuth, Beiträge zur lyrischen Technik Platens. Gewonnen aus den Umarbeitungen seiner Gedichte. Jahresber. über das Realgymn. zu Krefeld 1893.

Horn = Paul Horn. Geschichte der persischen Literatur. Leipzig 1901. (Literaturen des Ostens Bd. VI.)

Koch = Max Koch. August Graf von Platens Leben und Schaffen, Bd. I von K—P. (s. d.)

K—P = August Graf von Platens sämtliche Werke in 12 Bänden. Herausgegeben von Max Koch und Erich Petzet. Leipzig, Max Hesses Verlag.

L. Bl. = Lyrische Blätter. Von August Graf von Platen Hallermünde. Leipzig. F. A. Brockhaus 1821.

Meyr = Melchior Meyr. Ueber die poetischen Richtungen unserer Zeit. Erlangen, Heyder 1838.

Minckwitz = Joh. Minckwitz. Graf v. Platen als Mensch und Dichter Literaturbriefe. Leipzig 1838.

Minor = J. Minor. Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch. 2. Aufl. Strassburg 1902.

N. Gh. = Neue Ghaselen von August Graf von Platen. Erlangen, gedruckt mit Junge'schen Schriften 1823.

Schlösser = Rudolf Schlösser. August Graf von Platen. Ein Bild seines geistigen Entwicklungsganges und seines dichterischen Schaffens. I. Bd., München 1910. II. Bd., München 1913.

Sp. = Der Spiegel des Hafis (Erschienen in) Vermischte Schriften von August Graf von Platen Hallermünde. Erlangen, bei Carl Heyder. 1822.

T = Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters. Herausgegeben von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. 2 Bde. Stuttgart 1896 und 1900.

Tschersig = Hubert Tschersig. Das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen. Leipzig 1907. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. 11. Heft.)

Unger = Rudolf Unger. Platen in seinem Verhältnis zu Goethe. Ein Beitrag zur inneren Entwicklungsgeschichte des Dichters. Berlin 1903 (Munckers Forsch. Heft 23).

Veit = Fr. Veit. Graf Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis und ihr persisches Original. St. V. L. VII. VIII.

Einleitung.

□□

Zunächst möchte ich den Grundzug meiner Abhandlung klar charakterisieren, zugleich sie aber auch abgrenzen gegen jene Untersuchungen, die sich auf eine andere Weise ausführlich mit Platens Gaselen befasst haben. Zwei Arbeiten sind hier zu nennen: Hubert Tschersigs Buch über das Gasel in der deutschen Dichtung und das Gasel bei Platen und die weitläufige Darstellung, die Rudolf Schlösser im ersten Bande seiner Biographie der Platenschen Gaseldichtung zuteil werden lässt. Tschersig bringt auf mehr als 200 Seiten eine reiche und wohldisponierte Fülle literarhistorischen und ästhetischen Materials. Er macht uns bekannt mit den Forderungen, welche die arabisch-persische Poetik an diese Kunstform stellte, und zeigt an Hand der Tagebücher und Werke genau jede Berührung des westlichen Dichters mit dem Morgenland. Ebenso erfahren wir die Druckgeschichte der Gaselen, ihre Aufnahme bei den Zeitgenossen und, freilich in gar zu zahlenmässigen Messungen und Zusammenstellungen, ihren Stoffkreis. Am wenigsten gelungen ist die ganz äusserliche und unorganische Behandlung der Platenschen Gaselmetrik in dem Abschnitt über die Form (p. 50—53), an der gleichen Stelle folgen Bemerkungen über Reim und Stil. Ueber Platens Erotik, im Besonderen über die Erlebnisse, welche den Gaselen zu Grunde lagen, wird uns in einem folgenden Kapitel berichtet (p. 65—69). Der nächste Hauptteil des Buches enthält Erläuterungen zu jedem einzelnen Gasel. Sie bringen mit grosser Genauigkeit reichhaltige Mitteilungen über die Wirklichkeitsgrundlage der Gedichte, Parallelen aus anderen Werken, Erklärungen des orientalischen Requisits und dergl. m. Den Schluss bilden sehr unterrichtende Angaben über die Geschichte des Gasels nach Platen.

Von Schlössers Biographie kommen mehr als 100 Seiten für die Platensche Gaseldichtung in Betracht (p. 310—411), wenn auch die engere Untersuchung des fertigen Werkes nur 30 Seiten in Anspruch nimmt. Auch in seinem Buche erfahren wir alles Notwendige über die Entstehungsgeschichte und Erlebnissphäre der Gaselen, doch ist die Darstellung bedeutend mehr genetisch. Schlösser zerreisst nicht so sehr

wie Tschersig, untrennbare Zusammenhänge, sondern gibt uns eine organische Synthese. Doch auch bei ihm fehlt noch die innerste Zusammenfassung der beiden so verschiedenen Welten des Abend- und Morgenlandes in Platens menschlich-künstlerischer Einheit. Hier blickte tiefer ein drittes Werk, das sich zwar nicht mit den Gaselen Platens, sondern mit seinen Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis befasst: die geistvolle und gründliche Arbeit des Tübinger Orientalisten Veit, der ich zu grossem Danke verpflichtet bin.

Es lässt sich aus diesen wenigen Sätzen wohl schon erschliessen, worauf es mir bei meiner Untersuchung ankam: es reizte mich, den Zusammenstoss zweier grundverschiedener Gefühls- und Formenwelten im Geiste eines Schaffenden zu beobachten, das Widerspiel der gegenseitigen Einwirkungen und Wandlungen in seinen Phasen zu verfolgen. Doppelt merkwürdig ist diese höchst bedeutsame Bewegung der Bindungen und Trennungen, weil sie in der Gestaltung des ersten künstlerischen Resultates noch nicht durchaus erstarrt, sondern vielmehr in der Arbeit sinnvoller Umschaffung oft erst nach Jahren neues gereiftes Leben gewinnt. Dementsprechend behandle ich zunächst die Bedeutung des Gasels im Orient und in Platens Entwicklung, daran anknüpfend in der zweiten Hälfte meiner Arbeit die künstlerische Eigenart, welche in den Aenderungen sich ausspricht. Natürlich lassen sich diese nicht alle aus der allmählichen Angleichung westlicher und östlicher Poesie erklären, sondern viele sind aus anderen Tendenzen der Platenschen Kunst hervor gewachsen. Zum Zwecke einer möglichst runden und abschliessenden Darstellung habe ich auch diese zu beleuchten versucht. Als ein erstes Kapitel stellte ich meinen Aenderungen die Aufschlüsse voran, die Platen selbst über sein Schaffen gegeben hat.

I. Kapitel.

Platens Aeusserungen über das dichterische Schaffen und über die Aenderungen in seinen Gaselen.

Es ist nicht mein Ziel, Platens Lebenswerk auf sämtliche Aeusserungen zu untersuchen, die der Dichter jemals über Dichtkunst getan hat, insbesondere müssen hier alle Bemerkungen wegfallen, in denen er auf die einzelnen Gattungen der Poesie eingegangen ist. Mir muss es darauf ankommen, die grundlegenden Forderungen, die Platen an den Dichter stellte, zu beleuchten und mit seiner wirklichen Leistung und Eigenart in Vergleich zu bringen, ferner auch die Aufklärungen zu sammeln, die uns der Dichter im Besonderen über die Aenderungen in seinen Gaselen gegeben hat. Beide Seiten dieser Aufgabe müssen sich mit verhältnismässig spärlichem Material begnügen, Platen ist in den Aufzeichnungen über seine Kunst selten bis in die Tiefen gedrungen, sondern liess sich nur vom Zufall angeregt hier und dort über eine Frage aus.[1]) Die feine ästhetisch-kritische Unterscheidungsgabe Lessings, der philosophisch-harmonisierende Sinn Schillers fehlten ihm gänzlich. Sein Bestes über Kunst und Künstler hat Platen in seinen Dichtungen, vorzüglich in den satirischen Lustspielen ausgesprochen und zwar vorwiegend Positives in der „Verhängnisvollen Gabel", Negativ-polemisches im „Romantischen Oedipus". Grossartige Ankündigungen hat dort Platen, angeregt von seinem scharfen Blick für alles Unvollkommene, dem deutschen Volke gegeben, und vielleicht wäre seine Sehnsucht zum Werke gediehen, wenn er selbst jene Kraft besessen hätte, die er in den begeisterten Ergiessungen seiner Parabasen und Chöre vom Dichter verlangt: es ist die Harmonie eines innerlich unbezwingbaren, naivkraftvollen

[1]) So ist sein Aufsatz „Das Theater als Nationalinstitut betrachtet" trotz des abgrenzenden Themas keineswegs eine erschöpfende Behandlung des Stoffes, sondern eher eine gelegentliche Entladung von mannigfachen Beobachtungen und Ansichten, die sich dem Dichter während seiner ausgedehnten Lektüre aufgedrängt hatten. Andere kleine Aufsätze knüpfen an Tageserscheinungen an, ohne zu allgemeinen Folgerungen zu gelangen. (K—P. X—XII).

unromantischen Menschentums. Wie sein eigenes Urteil tönt es uns entgegen aus der „Verhängnisvollen Gabel“: [1])

Was ist ein Dichter, ohne jene tiefe Harmonie,
Welche dem berauschten Hörer, dessen Ohr und Sinn sie füllt,
Eines rein gestimmten Busens innerste Musik enthüllt?

Im steten Widerstreit zu solcher Lebenseinheit, ohne die doch ein Schaffen für die Welt nicht möglich ist, standen bei ihm seine schwerflüssige Reflexion, seine hemmende Neigung, schematisch zu werden, und nicht zuletzt die Unfähigkeit, den erotischen Zwiespalt seiner Natur in selbstverständlichnaiver Schau als etwas Notwendiges hinzunehmen. Zersetzend wirkte schon in seiner zarten Jünglingsseele der Kampf, den die überkommene Moral mit seinem unumgänglichen Wesen auszufechten hatte, zersetzender in späteren Jahren jene Unbeständigkeit, mit der er sich blindlings und ungesättigt von Erlebnis zu Erlebnis schleudern liess. In der Parabase des 4. Aktes der „Verhängnisvollen Gabel“ wendet er sich wider das deutsche Volk, das in seiner Zerrissenheit

Jede Seele, die als Ganzes sich harmonisch rundet, hasst. [2])

Mehr als das deutsche Volk war aber er selbst im Tiefsten zerrissen. Grosse Würfe sind ihm nur ganz selten gelungen, besonders hat er das Drama, das er selbst als den Gipfel aller Kunst ansah, nicht gestalten können. Ob er Sonette oder Gaselen oder Lustspiele schrieb, er zog immer nur seinen persönlichen Schmerz und Jubel, seine persönliche Begeisterung oder Erbitterung an den Tag, sein Konflikt wurde nicht in einer grossen künstlerischen Tat frei von den individuellen Wünschen und Qualen des Lebens: allein das Genie, mögen wir nur an Goethe oder Shakespeare denken, gestaltet aus dem engen Kreise der eigenen Gefühle eine Welt. „Phantasie und Witz in üppiger Verbindung und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung“, [3]) all diese Gaben hat Platen selbst besessen, aber ihm fehlte das Ethos des heroischen Menschen. Seine Natur war viel mehr ästhetisch als ethisch veranlagt, auf ihn machte alle Schönheit einen vollkommen entscheidenden Eindruck.

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheim gegeben,

so klagt er in seinem Tristan; [4]) wo er sie fand, da unterwarf er sich und vergass die Pflicht der Selbstzucht und Selbsterhaltung.

Was er wünscht, das ist ihm nie geworden,
Und die Stunden, die das Leben spinnen,
Sind nur Mörder, die gemach ihn morden,

[1]) I. Akt v. 228 f. [2]) IV. Akt v. 1054. [3]) Verh. G., II. Akt v. 531.
[4]) K—P. X, 381.

heisst es in dem gleichen Gedicht; in diesen wenigen Worten liegt beinahe eine Zusammenfassung von Platens Leben. Der Wunsch des Diodat im „Gläsernen Pantoffel“,[1] „mit seliger Leichtigkeit, hüpfend und springend“ sich bewegen zu können, wurde ihm nicht erfüllt; vielmehr lässt sich in seinem Lebensgange ein anderes Wort des gleichen Lustspiels traurig beobachten: „Immer ungelenker macht die Zeit“. Es gewährt keinen vollkommenen Trost, dass Platens tragische Formenlust manches künstlerische Gebilde von reichstem Farbenschmelz und Duft gezeitigt hat: er ist wie kaum ein anderer Deutscher der Dichter der reinen Schönheit geworden, das wird uns späterhin die Gaselendichtung, vorzüglich der „Spiegel des Hafis“ offenbaren. Dort erhebt er auch seine Begeisterung um der Schönheit willen zur kategorischen Forderung:[2]

Es bleibe fern der feige Knecht, der schöne Form erkannt,
Und nicht sie mit unendlichem Gemütsentschluss geliebt.

Sah nun Platen in der starken inneren Lebenseinheit, in der Fülle der Phantasie und Empfindung die Hauptbedingungen der künstlerischen Existenz, so verlangte er von dem fertigen Werke besonders auch grosse geistige Klarheit und Vollendung der Form. Eine Bemerkung, die an die alte Ansicht des Horaz erinnert: „Et prodesse volunt et delectare poetae“, ferner auch an Boileau's Wort: „rien n'est beau que le vrai“, spricht sich in der „Verh. G.“ aus:[3]

Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Nütze mit dem Wahren.

Diese Bemerkung ist höchst bezeichnend für manche Aeusserung und Periode von Platens Schaffen. Didaktische Neigung zeigt sich häufig in seinen Werken, besonders in den „Neuen Gaselen“. Aber auch dort, wo Platen nicht unmittelbar belehren, sondern nur sein ganzes Gefühl zum Ausdruck bringen wollte, da legte er den höchsten Wert darauf, seine Gedanken in einer geistreichen und architektonischen Ordnung wieder zu geben.[4] Ein besinnungsloses, ganz eruptives Schaffen hat er wohl kaum gekannt,

Doch hoffe keiner ohne tiefes Denken
Den ew'gen Stoff zur ew'gen Form zu bilden.[5]

Diese durchsichtige Darstellungsart war ihm schon die eine Seite der schönen Form selbst; sogar das Hässliche und

---

[1]) III. Akt v. 1052/53. [2]) 76 v. 11/12. [3]) II. Akt v. 529 f.

[4]) Hier verweise ich besonders auf die Sonette, unter denen selbst ein solcher Gefühlsausbruch wie das berühmte „Wem Leben Leiden ist und Leiden Leben“ noch die klarste Disposition zeigt.

[5]) Verh. G. III. Akt, v. 775 f.

Niedrige, von Halt und Norm Entblösste glaubt er in ihr der Kunst zu versöhnen, es „werde zierlich wie das Schöne durch des Geistes edle Form". [1])

Dass Platen mit solchen Ansichten der Mystik nicht günstig gesinnt war, kann nicht wundernehmen. Dennoch hat er auch ihr und zwar gerade in der Zeit seiner Gaselendichtung seinen Tribut gezollt, als von seiten zweier grosser Menschen die Mystik auf ihn einstürmte: Gotthilf Heinrich von Schubert zeigte sie ihm in der Innigkeit eines passiven und zarten Gemütes, Schelling in der imposanten Blendung metaphysischer Konstruktion. Die zweite Sammlung der Gaselen in den „Lyrischen Blättern" ist in vielen Stücken fast unverständlich dunkel, in derselben Zeit entstand auch das „Polemische Promemoria an die Feinde der Gaselen", in welchem er es gegen seine sonstige Gewohnheit unternahm, die Mystik zu verteidigen. [2]) Früher oder später würde er sich nicht mit dem Trost begnügt haben, sich selbst bei der Gestaltung jedes Gedichtes „seiner Absicht bewusst gewesen zu sein, wenn er sie auch nicht für jeden zu Tage fördern konnte." Im Gegenteil hat gerade jene unleugbare Nüchternheit, die zuweilen in seinen Dichtungen auffällt, beigetragen zu dem ungerechten Vorwurf innerer Kälte, den man Platen mit dem dogmatischen Eigensinn des Schlagwortes zu allen Zeiten gemacht hat. Ebenso geschwind ist man zuweilen bereit, ihm die äussere Gewandtheit des Ausdrucks und den vollkommenen Fluss und Klang seiner Sprache rückhaltlos zuzugeben; aber auch diese Ansicht bedarf einer kleinen Einschränkung.

Platen hielt in der Tat neben der geistigen Klarheit, die wir soeben erörtert haben, den Wohllaut für das zweite Erfordernis einer schönen Form. Von seiner eigenen Kunst hatte er in dieser Hinsicht die höchste Ueberzeugung; fast aufdringlich hat er immer wieder in seinen Werken auf diese seine Gabe hingewiesen. Mit einer Anspielung auf sich sagt er in der „Verh. G.": [3])

> O verstündet ihr, von blossen Redensarten überhäuft,
> Geistigen Genuss zu schlürfen, der aus ew'gen Rythmen träuft!

Aehnliche Stellen sind in seinen Dichtungen zu häufig, als dass man sie alle aufzählen könnte. [4]) Und wirklich hat in jenen Zeiten kein anderer Dichter die Form mit solcher

---

[1]) Verh. G. IV. Akt, v. 1014. [2]) K. P. XI, 145. [3]) I. Akt, v. 213/14.
[4]) Ich weise noch hin auf „Romant. Oedipus" v. 799—888, III. Akt, das berühmte Sonett „Grabschrift" (K. P. III, 233 f), Gas. 44 v. 3—4, 157 v. 15—16 und 209 v. 4.

Bewusstheit gepflegt wie er, selten einer lyrische Gedichte von der Rundung und Gliederung seiner Venezianischen und auch mancher späteren Sonette geschaffen.

Hätten wir nicht seine Dichtungen in antiken Maszen, so könnte man kaum in seinen Werken für die Behauptung, dass ihm auch formal vieles misslungen sei, Belege finden.[1]) Dass jene Dichtungen, besonders die „Festgesänge" den ungelehrten Leser stutzig machen können, soll zugegeben sein; doch muss hervorgehoben werden, dass es sich hier weniger um ein Versagen Platens in seinem Formkönnen handelt, als um einen Grundirrtum seiner Prosodie. Theorien, die noch von Klopstock und Voss herrührten und von Dichtern wie Goethe und Hölderlin lange überwunden waren, finden wir in ihm noch lebendig, Ansprüche, welche nur in Sprachen gerechtfertigt waren, die mit strengsten Metren den rein quantitativ gewogenen und fast accentlos gewordenen Wortstoff künstlerisch zu binden vermochten, suchte er im Deutschen zugleich mit dessen besonderen Forderungen zu erfüllen. Doch dürfen wir nicht annehmen, dass Platen in Missgriffen, wie etwa den geschleiften Spondeen, mehr als ein Kompromiss erblickt hat.[2]) Ein wahres Glück ist es jedoch zu nennen, dass Platen diese Verirrung nicht auch in der Eroberung der orientalischen Formen für die deutsche Sprache walten liess, die Verbindung des Reimes mit quantitierenden Maszen würde noch weit schlimmer gewirkt haben, als die Nachahmung der Antike.

Wir haben gesehen, dass Platen die Schönheit der Form in den äusseren Bedingungen gedanklicher Klarheit und wohlklingender Bewältigung der Sprachmittel erblickte; aber auch ihrem innersten Wesen suchte er nachzukommen. Diese mehr philosophische Betrachtungsweise führt uns schon zum dritten Teil der Untersuchungen seiner Kunstanschauung, zu seinen Aeusserungen über die Gestaltung des künstlerischen Objekts. Die gelungene Auslösung des objektiven Gebildes aus dem künstlerischen Subjekte ist ihm die Seele der Form. So sagt er in den „Aphorismen besonders über dramatische Kunst":[3]) „Die Vollendung der Form ist die höchste Selbstverleugnung

[1]) Von diesen antikisierenden Dichtungen nimmt auch Avenarius in seiner gänzlich verständnislosen Skizze „Papierene Poesie" (Kunstwart 1896, X, 49—53) seinen Ausgangspunkt.

[2]) Im Rahmen meiner Arbeit muss ich mir leider versagen, näher auf diese Frage einzugehen, doch verweise ich auf Platens eigene Aeusserungen im „Pol. Prom." (K—P XI 144). Siehe zu dieser Frage auch Unger p. 71 f, ferner Fries, p. 97, Hellmuth p. 17.

[3]) K—P. XI. 150.

des Künstlers". Noch deutlicher drückt er sich in seinem Aufsatz: „Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet" aus, wo er schon vorher behauptet hat,[1]) dass alle lyrische Poesie so wenig subjektiv sei, als es überhaupt die Kunst sein könne. „Der lyrische Dichter steigert das objektive in einem so hohen Grade, dass er sich selbst als Objekt zu betrachten imstande ist." Damit gemahnt er stark an Bemerkungen, die Nietzsche im 5. Abschnitt seiner Abhandlung „Die Geburt der Tragödie" getan hat, entgegen der Theorie seines Meisters Schopenhauer, der das Schaffen des Lyrikers, in dem er zwar eine Art Typus des Menschen erblickte, vorwiegend subjektiv bedingt glaubte.[2]) Formlosigkeit und Subjektivität waren Platen fast identische Eigenschaften eines Kunstwerkes; jede Gebrechlichkeit und Blässe einer Dichtung erklärt er sich aus der Unfähigkeit des Schöpfers, seiner selbst ledig zu werden, daher nennt er in den schon zitierten „Aphorismen"[3]) „alles Stümperhafte individuell". Und wohl müssen wir ihm insofern recht geben, als eine tagebuchartige selbstverliebte Kunst immer nur einzelne Menschen entzückt und erzieht, im Uebrigen höchstens den Aestheten fesselt. Platens eigene Lyrik hat sich denn auch von solchem Versagen gewöhnlich frei gehalten. Dass er aber in einem viel höheren Sinne nicht vermochte, die Singularität durch die Kunst zu überwinden, darauf habe ich schon hingewiesen.

Ueber den Gestaltungsvorgang selbst hat sich Platen fast gar nicht ausgelassen, mittelbare Einsichten werden sich aus dem Verlaufe meiner Arbeit ergeben. Dass der Einsatz dem Dichter meistens nicht leicht gefallen ist, darüber belehren uns die häufigen Aenderungen der ersten Worte in seinen Manuskripten, doch besitzen wir hierüber auch eine direkte Bemerkung in den „Mengelstoffen":[4]) „Nichts macht mir je so viel Mühe als der erste Vers eines Gedichtes, auch wenn es schon lange vollendet ist. Ich ändere ihn ein dutzendmal, bin aber am Ende ebensowenig mit ihm zufrieden". Von einem derartigen Geständnis aus die vorliegenden Werke beurteilen zu wollen, wäre gänzlich falsch: Behendigkeit des Schaffens, die Platen übrigens in seinen Dramen erstaunlich bewiesen hat, darf mit der Stärke des Talentes nicht ohne Weiteres in Beziehung gesetzt werden.

Nachdem hiermit die wichtigsten Aeusserungen erschöpft sind, die Platen über die Disposition des Künstlers, die Form

[1]) K—P. XI 171.

[2]) Schopenhauer, Welt als Wille und Vorst. Herausgegeben von Grisebach, Inselv. I 334 f., II 1204. [3]) K—P. XI. 150. [4]) K—P. XI 113 f.

als Gestaltungsziel des Schaffenden und über den Gestaltungsvorgang selbst getan hat, müssen wir noch das anführen, was er im Besonderen über die Bewältigung des Gasels uns offenbart hat. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, alle Mitteilungen Platens über seine orientalischen Studien zu sammeln, alle die Vorstufen darzustellen, die er bis zur Schaffung des ersten Gasels betreten und überstiegen hat, zumal darüber von Tschersig und Schlösser ausführlich abgehandelt worden ist. Lediglich solche Aeusserungen können hier von Wichtigkeit sein, die etwas über die Gründe oder die Art seiner Aenderungen verraten; und hier liegen nur ziemlich allgemeine Notizen vor. Von seinen Aenderungen für die Ausgabe von 1828 sagt er in seinem Tagebuch: [1]) „Ich habe eine Revision meiner lyrischen Gedichte vorgenommen, eine strenge Auswahl getroffen und auch das Ausgewählte soviel als möglich gefeilt und alles Ungehörige gestrichen.“ Was aber verstand Platen unter einer strengen Auswahl, was erschien ihm in seinen Gedichten ungehörig? Einen gewissen Aufschluss gibt uns ein Brief an den Grafen Fugger vom 29. März 1827: [2]) „Es ist kein einziges Gedicht unter den aufgenommenen, das nicht bedeutende Verbesserungen erhalten hat, ohne dass der ursprüngliche Ton desselben geändert wäre, da ich überhaupt nur das Prägnante, was entscheidende Lebensmomente bezeichnet, aufgenommen.“ Diesen Worten gegenüber ist ein gewisses Misstrauen geboten. Im Folgenden wird sich ergeben, wie Platen vorzüglich die Farbe mancher Gedichte zu Gunsten grösserer Einheitlichkeit und Konzentration häufig verändert und zwar zuweilen nachteilig gebleicht hat, aber auch die entscheidenden Lebensmomente in den Sammlungen sind nicht klar herausgekommen, das beweist besonders die starke Zurücksetzung der höchst charakteristischen L. Bl. gegenüber den anderen Abteilungen. Für die Umarbeitungen der Ausgabe von 1834 kann sein Ausspruch schon gar nicht in Betracht kommen. Die völlige Streichung sämtlicher Stücke des „Sp. d. H.,“ der nunmehr fremdartig erscheint, beweist das genug. In einem Briefe vom 19. April 1827 erfahren wir noch etwas über sein Prinzip bei den Weglassungen: [3]) „Die gestrichenen Stücke nennt er „matt oder unbedeutend oder unzusammenhängend.“ Unter matten Dichtungen verstand er

[1]) T. II 830.

[2]) Minckwitz, Poetischer und literarischer Nachlass des Grafen August von Platen II, 16 f.

[3]) Minckwitz, ib. II, 239, die einzige wichtige Aeusserung Platens über die Umarbeitung seiner Gaselen für G.

wohl diejenigen, welche ihrem Grundgefühl nicht völlig gerecht wurden, unter unbedeutenden eher solche, die nur ein leichtes Gefühl zur Darstellung brachten, ohne einen Gedanken hervorzubringen oder zu spiegeln. Die Beleuchtung der gedanklichen Materie, ebenso wie das Bestreben, den klaren Zusammenhang zu vermitteln, ist in den Aenderungen Platens ein hervorstechender Zug. Auf die Notwendigkeit des äusseren Zusammenhanges weist er ja auch in den oben angeführten Worten hin. Die orientalische Form hatte ihn zu einer Ueberspannung der improvisierenden und associativen Gestaltungsart verleitet, die folgenden Kapitel werden uns zeigen, wie er bestimmt durch seinen feinen Sinn für Architektur eines Kunstwerkes häufig die Linie des Gedankens nachträglich herzustellen versuchte. Dies ist einer der allerwichtigsten in ihm wirksamen Grundsätze, aus dem sich eine Fülle seiner Umarbeitungen erklärt.

Einige andere Aeusserungen Platens über das Gasel, die mit seinen Aenderungen jedoch nichts zu tun haben, werden bei der Betrachtung der ästhetisch-psychologischen Bedeutsamkeit des Gasels herangezogen werden, weil sie an dieser Stelle im Zusammenhang heller beleuchtet werden können.

Ungleich wichtiger als die wenigen Aussprüche Platens über dichterisches Schaffen im Allgemeinen und das Gasel im Besonderen sind die mittelbaren Zeugnisse seiner Aenderungen. Platen hat an seinen Werken, vorzüglich an seinen lyrischen Arbeiten, ausserordentlich viel gefeilt; das beweisen uns die Aenderungen in den Manuskripten selbst, ferner die Tatsache, dass von vielen seiner Gedichte zwei, ja drei Handschriften verschiedenen Wortlauts existieren, und nicht zum Wenigsten die starken Umarbeitungen seiner Gedichte von Ausgabe zu Ausgabe. Es wäre eine verlockende Arbeit gewesen, nun seine gesamte Lyrik in dieser Hinsicht zu untersuchen, zumal mit der Hellmuth'schen Arbeit der Stoff weder extensiv, noch intensiv, auch nur annähernd bewältigt ist. Doch würde eine solche Arbeit den Rahmen dieser Monographie weit überschreiten, besonders die Untersuchung des Sonetts würde wegen seines romanischen Gepräges Forderungen gestellt haben, denen sich zugleich mit der Betrachtung einer orientalischen Form gründlich nicht gerecht werden liesse.

Zur Verarbeitung des reichen Materials liessen sich zwei Wege einschlagen. Es würde seinen Grund haben, die Aenderungen, die während der ersten Niederschrift stattfanden, von denjenigen zu trennen, die erst nach Jahren für eine spätere Ausgabe vorgenommen wurden. Diese Arbeitsmethode

würde aber noch eine Periodisierung auch dieser späteren Aenderungen notwendig machen, wozu dann wiederum das Material zeitlich nicht gleichmässig genug verteilt wäre. Wird durch diese Erwägung die zweite Methode, nämlich den vorliegenden Stoff für seine Schlüsse ohne Unterschied zu benutzen, mehr formal gerechtfertigt, so zeigt sie sich auch für die Erfassung des Inhalts noch am ersten geeignet: denn solange dem Künstler die Grenzen und Linien seines Werkes fliessend erscheinen, solange währt der Schaffensprozess, mag er sich nun über Tage oder Jahre hinziehen.

II. Kapitel.

Die Bedeutsamkeit des Gasels im Orient.

Wollten wir auch die Lyrik untersuchen, die Platen ausser seinen Gaselen geschaffen hat, so würden wir ihn im Umgange mit uns vertrauteren Formen finden, unter die wir schliesslich auch die Sonettform rechnen können. Gelegentliche Ausblicke würden genügen, uns fremdere Zusammenhänge zu erklären.

Bei unserer Untersuchung handelt es sich jedoch um eine Form, die uns weniger geläufig ist, da die Geschichte ihrer Entwicklung im Deutschen erst mit Rückert beginnt. Viele der Aenderungen, die Platen in den Dichtungen dieser Form vorgenommen hat, erklären sich nur aus dem Widerspiele unserer germanischen mit orientalischen Kunstforderungen, sei es nun, dass der Dichter die orientalische Form möglichst genau auch in ihren inneren Stilgesetzen nachzubilden suchte, sei es, dass es ihm besonders darauf ankam, sie zu überwinden und dem toten Schema durch die Eingiessung deutschen Geistes ein neues uns begreiflicheres Leben zu verleihen.

In Folgendem soll uns zunächst eine kurze Betrachtung über die Entstehung der östlichen Dichtform und ihren Wert im Mutterlande unterrichten, von dort aus wird es uns dann gelingen, den deutschen Dichter auf seinem Eroberungszug im Orient gerechter zu beurteilen.

Wenn der Araber in der eintönigen Landschaft seiner Wüste Stunden um Stunden dahin ritt, dem ununterbrochenen ein wenig schleppenden Hythmus seines Kameles lässig sich hingebend, dann mochte sich wohl leicht der Takt derjenigen Worte, die er mit seinen Begleitern oder nur seiner eigenen Seele wechselte, dem ewig gleichen Gange seines Tieres sich anpassen.[1]) Der Rhythmus ist vielleicht das Urprinzip aller Dichtung, ganz sicher ist er es diesen Völkern geworden, bei denen der Reim nur wenig der Träger des Gedankens ist. Er taucht zuerst auf in den Sprüchen und Gebeten der Wahrsager und in Schmähgedichten. Diese beiden Gattungen sind im Arabischen innerlichst verwandt: das einfache Wahrsagegedicht verkündet die Zukunft, das Schmähgedicht beeinflusst

[1]) Siehe auch Brockelmann, p. 11.

sie, indem es mit dämonischer Kraft Unglück und Schande auf den Feind herabzieht. Derartige Dichtung macht um so tieferen geheimnisvolleren Eindruck, je grösser die hypnotische Wirkung ist, welche sie auf den Lauschenden ausübt, diese wurde durch die Wiederkehr eines einzigen immer gleichen Klanges im Verlaufe der monotonen singenden Deklamation bedeutend erhöht. — Die Stoffe der Poesie, abgesehen von diesen Wahrsage- und Schmähgedichten waren eng genug umgrenzt, entsprechend dem Gesichtskreis der arabischen Völker. Die Klage um die entschwundene Geliebte, das Nesîb, ergab sich leicht aus dem ewigen Wanderleben. Man zog von Weideplatz zu Weideplatz, die Liebenden fanden sich für eine kurze Weile und mussten sich dann wieder verlassen. Schon vor dem Nesîb hat sich wohl die Schilderung von Kampf- und Wüstenszenen entwickelt. Das „Loblied" ergab sich leicht als Gegenstück des Schmähgedichtes. Alle diese poetischen Gattungen wurden nicht für sich von einem gewissen Kreise bevorzugter Geister gepflegt, sondern sind Improvisationen, die sich in dem erstaunlichen Gedächtnisse dieser Völker in mancherlei Wandlungen forterbten. — Aus der Zusammenstellung des Nesîb, der Kampf- und Wüstenschilderung und des Lobliedes ergab sich die Kunstform der Kasside, die bald bei den Arabern zur höchsten Vollendung gedieh. Ich darf mich im Folgenden auf die Angabe des Notwendigsten beschränken, eine ausführliche Darstellung der Kunstregeln für Kasside, Gasel und Rubâî liegt auch schon in Tschersigs ausführlicher Darlegung vor.[1]) Die Kasside besteht aus einer unbestimmten Anzahl (12—99 nach Tschersig p. 3) zweizeiliger Strophen, den sogenannten Beits (Beit = Zelt, Haus). Die zweite Zeile trägt den Reim, der während des ganzen Gedichtes nicht wechselt. Die ersten Verse der einzelnen Beits reimen nicht, mit den Reimzeilen sollen sie sogar eine wohl hörbare Dissonanz bilden; nur die zwei Zeilen des ersten Beits reimen auch untereinander; auch hierin wird man wohl eine Folge der ursprünglichen Improvisation der Kasside erblicken müssen. Der Dichter wollte durch die möglichst schnelle Wiederkehr des gleichen Klanges den Zuhörern seine Absicht kund geben, ein Gedicht vorzutragen.[2]) Die Reimordnung der Kasside liesse sich also schematisch folgendermassen wieder geben: aa ba ca da usw. Dass trotz der häufigen Wiederkehr des Reim-Motives von diesem grösste Reinheit verlangt wird, will für die Schwierigkeit der

[1]) Tschersig p. 1—12. [2]) Tschersig p. 3, Ahlwardt p. 65.

Kasside nicht viel bedeuten; die Reime ruhen durchweg auf Flexionsendungen, nicht wie bei uns auf sinnvollen Wortstämmen. Ebenso streng wie der Reim muss während des ganzen Gedichtes das Versmass beibehalten werden.

Aber so eng nun auch diese strengen Regeln die äussere Einheit des Gedichtes knüpfen, so wenig Wert legt der orientalische, besonders der arabische Lyriker auf die psychologische Abwicklung seines Motives. Darauf deutet schon die oben erwähnte Zusammensetzung der Kasside aus drei verschiedenen poetischen Gattungen, mehr noch beweist das die Regel der arabischen Aesthetiker, dass jedes Beit dem vorhergehenden und nachfolgenden gegenüber nicht nur grammatisch, sondern auch dem Sinne nach so abgeschlossen sein soll, dass es für sich allein verstanden werden kann.

Die arabisch-semitischen Kunstformen wurden aufgegriffen von der persischen Poesie. Die feierliche Kasside wurde seit dem 7. Jahrhundert schon bei den Persern gepflegt; wichtiger ist, dass aus ihr eine neue Kunstform sich entwickelte, die der farbigen Leichtigkeit und dem heiteren Lebenstriebe iranischen Volkscharakters mehr entsprach: das Gasel.[1]) Es ist die Weiterbildung des ersten Teils der arabischen Kasside, des Nesîbs[2]) In persischen Wörterbüchern finden sich verschiedene Deutungen des Namens, doch sind alle, wie auch Tschersig versichert, nur Umschreibungen für „Liebeslied". Bald genug wurden auch Trinklieder, dann religiöse Hymnen in dieser Form geschaffen: wie organisch sich das ergeben musste, werde ich später zeigen.

Die Form des Gasels ist wesentlich dieselbe wie die der Kasside, wenn auch die Reimreinheit nicht mehr so streng gewahrt wird als bisher. Auch der strenge Abschluss der Beits wird beibehalten, und hier halte ich es für nötig, mich wegen der Auffassung dieses Gesetzes mit den Ansichten Platens und der meisten Orientalisten auf der einen und Friedrich Veit's auf der anderen Seite auseinanderzusetzen. Man muss zugeben, dass ein solches Prinzip die psychologische Fortbildung des Motivs sehr erschweren muss, dennoch halte ich es für falsch, den Schluss zu ziehen, dass darum eine sinngemässe zusammenhängende Beleuchtung eines

---

[1]) In der Schreibung dieses Wortes schliesse ich mich Tschersig an, seinen Ausführungen (p. 5—6) folgend.

[2]) Was ich im Folgenden über das Gasel sage, lässt sich fasst uneingeschränkt auf das Rubâî anwenden, es ist der Form nach nichts weiter, als ein vierzeiliges Gasel. Der innere Stil ist bei seiner Kürze natürlich pointierter und vorzüglich durch den Gegensatz bedingt.

Motivs überhaupt verboten gewesen sei. Man kann sich die beiden Prinzipien, jede Strophe für sich verstehen zu können und dennoch allen Strophen den Eindruck der Zusammengehörigkeit zu geben, immerhin vereinigt denken, wenn auch die Anforderungen an den Dichter dadurch sehr gesteigert erscheinen. Sehen wir uns aber den grössten aller persischen Lyriker, Hafis auf die Handhabung dieser Regeln näher an, so finden wir weder die eine noch die andere durchaus befolgt. Für uns kommt zur Betrachtung unserer Frage hauptsächlich in Betracht, wie er die Forderung der unbedingten sinnvollen Verständlichkeit des einzelnen Beits gelöst hat, und hier zeigt mehr als ein Gedicht so viel inneren Zusammenhang, dass manches Beit erst durch die vorhergehenden und nachfolgenden seine volle Beleuchtung gewinnt. Ich verweise auf die Gas. 7, 8, 9, 12, 18, 22, 41 u. s. f. in Platens „Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis“,[1]) besonders aber auf das 31. Gasel, das sogar grammatischen Zusammenhang hat.[2])

Wenn Platen nun zugibt,[3]) dass die einzelnen „Distichen“ untereinander durch die einheitliche Stimmung zusammengehalten seien, so scheint er mir damit dem Urteile Veit's gar nicht so fern zu stehen, wie dieser annimmt,[4]) denn es musste für Platen als Schaffenden doch selbstverständlich sein, dass ein wahrhafter Künstler, besonders wenn er wie Hafis improvisiert, wenigstens associativ seine Gedanken und Einfälle verknüpft; dass diese Association bei der Flut verschiedenartigster Bilder und Symbole orientalischer Dichtung zuweilen nicht ganz leicht zu finden ist, kann nicht wundernehmen. Selbst bei solchen Dichtungen jedoch, die auf den ersten Blick sich ganz verworren darstellen, rückt manche Einzelheit in die Gesamtansicht wenn man versteht, sich die Situation des Improvisierenden zu ergänzen.[5]) Ganz abgesehen jedoch von diesem innerlichen Zusammenhang stand dem Perser noch ein anderes Mittel zur Verfügung, seine mannigfachen Einfälle in einem einzigen Brennpunkte zu sammeln zu bändigen: das von ihm erfundene Radîf oder der Ueberreim. Dem eigentlichen Reimwort jedes Beits fügte sich eine Wortgruppe an, die

[1]) K—P. VII, 134—168, in ganz wörtl. Uebers.: Veit, St. V. L. VIII, 153—206.

[2]) Veit ib. VIII, 186—87, bringt folgende wörtl. Uebers.: „Tausend Anstrengungen hab' ich gemacht, dass du mein Trauter seiest, der Wunschgewährer meines haltlosen Herzen seiest; einen Augenblick in die Trauerkammer der Liebenden kommest, eine Nacht der Genosse meines betrübten Herzen seiest; dass, weil die Chosroen der Anmut mit Dienern prunken, du in diesem Sinne mein Herr seiest.“

[3]) K—P. VII, 132. [4]) Veit ib. VIII, p. 149, 214. [5]) So auch Veit ib. VIII, 149.

jedesmal unverändert wiederholt wurde. Sie erhöht nicht nur rein klanglich die Suggestivität des Reimes, sondern, was wichtiger ist, sie packt die Situation oder Stimmung in einer plastischen Pointe, ohne sie bis zum Schlusse wieder los zu lassen. Als Probe führe ich ein Gedicht des Hafis in der Platen'schen Uebertragung an, die zwar formal den Gesetzen des Ueberreims nicht genügt, aber in dem zu Ende jeder Strophe wiederholten Ausdruck einem im Urtext vorhandenen echten Ueberreim gerecht zu werden sucht:[1])

Schenke, lass uns munter zechen,
Lass im Rosenhain uns kosen,
Lass uns das Gelübde brechen,
Denn es ist die Zeit der Rosen!

Wenn wir nach dem Garten wallen,
Wollen lärmen wir und tosen,
Wollen, wie die Nachtigallen,
Sinken in das Nest der Rosen!

Leeret unter diesen Bäumen
Den Pokal, den sorgenlosen!
Freude darf nicht länger säumen,
Es befahlen es die Rosen.

Du verlangst wie Nachtigallen
Einer Rose zu liebkosen.
Weih dein Herz dem Staub des Weges
Dessen, der bewacht die Rosen!

Wie kann man bei der Anwendung eines irgendwie bedeutsamen Ueberreimes noch ernstlich von einer Zusammenhanglosigkeit des Gasels reden! Freilich ist seine Anwendung nicht unbedingt geboten, doch zeugt schon seine Entstehung von einem so tiefen Gefühl für Einheitlichkeit des Motivs, dass man die leeren Schemata arabischer und europäischer Aesthetiker[2]) gegenüber solchen Wirklichkeitsbeweisen nicht mehr aufrecht erhalten kann. Gewöhnt an unsere vielleicht bewusster schaffende germanische Lyrik, die nur selten sich ganz das unverwischte Gepräge einer bestimmten Situation zu wahren vermochte, unbekannter mit den Notwendigkeiten, die sich aus der Improvisation ergeben haben, sind wir zu der Ansicht gekommen, dass künstlerischer Zusammenhang notwendig deduktiv oder induktiv sein müsse; uns ist das waghalsige Spiel, von seinem Grundmotiv in jeder Strophe

[1]) Ich verweise noch auf die besonders bedeutsamen Gas. 3, 4, 6, 7 18, 21, 25, 32, 50 in der der Veit'schen Uebersetzung a. a. O.
[2]) Graf Schack, Perspektiven I, 285, Horn 119, Tschersig 7.

zu ganz fremdartigen Gedanken weg zu flattern, um es darauf von neuem um so fester zu ergreifen, nicht recht geläufig. Vielleicht zeigen die Schnadahüpferl Ansätze zu solcher Technik; doch nehmen sie im gesamten Schatze deutscher Lyrik einen zu geringen Raum ein, als dass wir sie mit der weitverbreiteten Improvisationsdichtung des Orients in engeren Vergleich bringen dürften.

Wir müssen noch kurz auf den Gedankenkreis eingehen, den Platen in den persischen Gaselen, vorzüglich in den Hafisischen vorfand. Ich erwähnte bereits, dass in der Gaselform Liebes- und Trinklieder, sowie religiöse Hymnen gesungen wurden, das gemeinsame Band all dieser Motive ist die Mystik, und zwar in der für Persien massgebenden Ausprägung des Sufismus [1]). Sûfîs nannten sich jene Männer, die sich von der verknöcherten Staatsreligion des Islam ganz oder teilweise emanzipiert hatten, um ihren Gott in ihrem Innern zu suchen. Viele von ihnen scheinen sich zu Klostergemeinschaften zusammengetan zu haben, andere lebten in profanen Verhältnissen ihren neuen Offenbarungen nach, ähnlich wie bei uns im 14. Jahrhundert „Begharden" und „Brüder vom freien Geiste" [2]). Jedoch suchten sie nicht in so abstrakter Begriffsbildung wie diese den Gott in ihre Seele zu ziehen, sondern glaubten ihn am Meisten am Taumel zu besitzen. Doch begnügten sich die Sûfî's nicht, ihren Gottesrausch geduldig zu erwarten, sondern Wein, Haschisch und Liebe halfen zuweilen recht gründlich nach, wenn die erlesene Stunde zu lange auf sich warten liess. Es ist zum Verständnis ebenso des Hafisischen Geistes, wie zu seiner Spiegelung in Platens Gemüt sehr wichtig zu bemerken, dass das Liebesleben der Sûfî's fast ausschliesslich homosexuell war. [3]) Freilich war buchstäblich jene Aeusserung des Eros bei den Mohammedanern ebenso verboten wie in den Zeiten unserer Kultur, nur wurde wegen der grossen Verbreitung dieser Liebe, die geradezu Modesache war, niemals von Staatswegen die Verfolgung ihrer Anhänger aufgenommen. [4]) Hafis, der Zeit

[1]) Veit ib. VII, 395—402.

[2]) Siehe Hermann Büttner, Einl. zu „Meister Ekkehart's Schriften und Predigten," p. XVII. Jena, Diederichs o. J.

[3]) Genaure Ausführungen über diesen Punkt, welche sich auch mit den anderen Orientalisten über seine lediglich allegorische Deutung (Silvestre de Sacy, Wilberforce Clarke) oder eine Auffassung im heterosexuellen Sinne (Horn) auseinandersetzen, siehe bei Veit a. a. O. VII p. 399—402.

[4]) Mit Knabenliebe, wie jedoch sogar von manchen Orientalisten angenommen wird, hat diese Liebe genau so viel und wenig zu schaffen, wie die heterosexuelle Liebe mit der Verführung Minderjähriger.

seines Lebens in Weinhäusern die Schenken besungen hat, in der „Madrasa“ oder Akademie hie und da einem jugendlichen Schüler huldigte, ist um seiner Liebe willen niemals angefochten worden, wohl aber wegen der Frivolität, mit der er sich gegen Orthodoxie und gesellschaftliche Verknöcherung überhaupt wandte: für Hafis war es die grösste Freude, Spiessbürger über seine Lebensweise und Lebensansicht in ohnmächtige Entrüstung zu versetzen. Doch verstand er es, vorsichtig allen Klippen auszuweichen und starb hochbetagt im Jahre 1389; bei Muçalla, in der Nähe des Flusses Ruknabâd wurde er begraben, hier mochte er am liebsten weilen, dieser Fluss und diese Stadt tauchen oft in seinen Gesängen auf:[1])

Schenke, gib vom Wein die Neigen,
Keiner wird auf Eden's Pfad
Dir Mosellas Fluren zeigen,
Noch den Strand des Roknabad.

[1]) K—P. VII, p. 134.

III. Kapitel.

Die Bedeutsamkeit des Gasels bei Platen.

Für Platens Beschäftigung mit orientalischer Sprache und Literatur verweise ich auf drei Darstellungen. Schlösser gibt in seiner Biographie,[1]) einen lichtvollen Abriss; mit zu viel Einzelheiten scheint mir Tschersig[2]) seine Ausführungen angefüllt zu haben; zusammenfassend und überzeugend unterrichtet uns Veit[3]) in seiner schon angeführten Abhandlung. Auch Koch in seiner Platen-Biographie der Hesseschen Ausgabe[4]) bringt manche Bemerkungen, die nur in dem grossen Abschnitt allzusehr verstreut sind. Da also in dieser Hinsicht keine Arbeit mehr zu tun war, beschränke ich mich auf ein paar Daten.

Veit hat bewiesen, dass Platen seine orientalischen Studien nicht erst auf Anregung Rückerts begonnen hat; der Hauptimpuls sowohl bei Platen als bei Rückert war die Lektüre des „Westöstlichen Diwans." Rückert wurde von Hammer in die orientalische Sprache eingeführt, Platen war, abgesehen von dem unregelmässigen Besuche einer arabischen Vorlesung des Prof. Kanne zu Erlangen, Autodidakt. Auf den Gedanken, die Form des Gasels im Deutschen nachzubilden, wäre Platen ohne Rückerts Vorgang vielleicht nicht gekommen. Schon im August 1820 unterhält er sich mit Rückert in Ebern über orientalische Studien, sicherlich auch über dessen Uebersetzung aus den Meneswi des Dschelal-eddin Rumi, die schon im Herbst des gleichen Jahres erschien. Dschelal-eddins Mystik hat dann auch inhaltlich auf die beiden ersten Gaselsammlungen gewirkt. Platen hat Rückerts Vorgang auch unumwunden zugestanden, besonders in der Einleitung zu den Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis, die ohne seine Schuld zu seinen Lebzeiten nicht zum Druck gelangten. Von einer Beeinflussung Platens durch Rückert im engeren Sinne kann jedoch nicht die Rede sein, wie Schlösser überzeugend nachweist.[5]) Selbst in den angewandten Versmassen war Platen

[1]) p. 354—59, anzuschliessen ist die Beh. der Nachb. 401—405.
[2]) p. 13—24. [3]) VII, p. 262—286. [4]) K—P. I, 175—224.
[5]) p. 384—387.

durchaus selbständig, ob er nun bereits eingebürgerte oder modifizierte persische Metra benutzte.

Auch von Goethes Westöstlichem Diwan ist in Platens orientalischen Dichtungen kein Einfluss aufzufinden. Das gibt auch Unger zu in seinem Buche: „Platen in seinem Verhältnis zu Goethe“ (p. 139 ff.) Was er jedoch im Folgenden ausführt, scheint mir wenig Treffsicherheit des Urteils zu beweisen und weder Goethe noch Platen gerecht zu werden. Freilich können wir ihm darin zustimmen, dass Goethe von Hafis Verwandtes aufgegriffen und fortgesponnen habe, von einer Wahlverwandschaft mit diesem Dichter können wir jedoch bei Goethe nicht ernstlich reden. Es ist mir unbegreiflich, wie man in Goethes Westöstlichem Diwan viel Echtheit des östlichen Kolorits finden kann, am Meisten steckt vielleicht noch in den „Büchern des Unmuts“ und „der Sprüche“, die aber recht wenig an Hafis erinnern, sondern sich vorsichtig mit den Sprüchen des Omar Chajjam vergleichen lassen. Was Unger von Platen versichert, dass man nämlich alle orientalischen Namen, Anspielungen, Beziehungen wegnehmen könne, ohne den Charakter des Gasels wesentlich zu verändern, liesse sich dann noch eher auf Goethes östliche Poesie anwenden, die in ihren grössten Tiefen und Schönheiten immer doch deutsch geblieben ist. Ich stehe keinen Augenblick an, in Goethes Westöstlichem Diwan das bedeutendere Kunstwerk zu erblicken; wenn aber schon von von „Echtheit des Kolorits“ überhaupt geredet werden soll, so kann keiner, der sich mit Hafisischen Gedichten befasst hat, ihren Geist auf sich wirken liess, schwanken, ob Goethe oder Platen in der Spiegelung des Orients passiver und damit vollkommener war. Es scheint mir in der Tat sehr bedenklich zu sein, in Platens zweiter Gaselen-Sammlung nur eine völlig äusserliche Nachbildung des Ostens zu finden[1]) oder wohl gar den Spiegel des Hafis für einen vergeblichen Versuch zu erklären, die Aeusserlichkeit der vorhergehenden Sammlungen durch sattere Färbung zu ersetzen. Der Spiegel des Hafis zusammen mit den Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis sind vielleicht die östlichsten Dichtungen die wir Deutschen überhaupt besitzen, trotz der Verzuckerungen oder Umfühlungen, die mit mehr oder weniger Erfolg Daumer, Rosenzweig, Bodenstedt und neuerdings Bethge im Publikum zu verbreiten suchten. Keineswegs ist in der Gaseldichtung „Platens Hauptbestreben

[1]) Ich verweise auf 41, 42, 44, 57, 63, um nur wenige Beispiele zu nennen.

auf das formale Gelingen gerichtet“ [1]), zu dieser Behauptung kann man sich nur verleiten lassen, wenn man den echt orientalischen Stil der ersten drei Gaselsammlungen, die allein für die Nachschaffung des Orients in Betracht kommen, übersieht. Der steckt freilich nicht nur in „Beziehungen, Namen und Anspielungen“ sondern in der Ergreifung der morgenländischen Kultur mit all ihren Strebungen und Lebensformen. Dass Platen orientalische Formen überhaupt ergriff, war ihm natürlich und notwendig, doch soll für solche, die in der Einführung eines neuen Stilprinzips in deutsche Künstlerart von vorn herein einen Fehlgriff erblicken, daran erinnert werden, dass der Hexameter, ein lediglich quantitierendes antikes Mass, lange bei uns heimisch ist. Schlösser [2]) führt zur Verteidigung des Gasels sehr erleuchtend an, dass es uns im Grunde nicht so fremd sei, wie man gewöhnlich behauptet, der Reim in jeder zweiten Zeile müsse uns immerhin erfreulicher klingen, als etwa die spanische Assonanz, der Ueberreim selbst sei vorgebildet in unserem Kehrreime.

Doch betrachten wir nun zunächst, wie sich Platen gegenüber den formalen Forderungen der östlichen Prosodie verhielt. Die Forderung, während des ganzen Gedichtes streng das einmal aufgenommene Versmass beizubehalten, hat Platen erfüllt, abgesehen von einem einzigen Gasel, [3]) in dem sich durch die Unterbrechung der einförmig hinfliessenden Daktylen der Ueberreim phonetisch klarer abhob:

So soll ich die Sterne, so soll ich den Mond,
Die Sonne vermissen? Du liebst mich nicht! [4])

Sonst ging Platen soweit, dem Versmass zuliebe unschöne Apostrophierung vorzunehmen, in manchen Worten sogar das i zu elidieren, um sie in dem angewandten Metrum verwenden zu können. [5]) Platen hat jedoch nicht die orientalischen Versmasse an sich in den Gaselen nachzuahmen gesucht, wie freilich auch Besson anzunehmen scheint, [6]) die Nachahmung dieser quantitierenden Metra mit ihren erstaunlich vielen

---

[1]) Unger p. 141, ähnlich wie Unger äussert sich Besson, p. 39; l'impression qui domine c'est celle de l'artificiel: ce sont des exercices de haute école, des merveilles de dislocation, mais l'on ne peut s'empêcher de se demander si ces tours de force sont vraiment de la poésie.

[2]) Schlösser p. 383. [3]) 10.

[4]) Die Abweichungen, die Tschersig p. 53 in 38 und 124 konstatiert konnte ich nicht finden. [5]) Hellmuth p. 10—11.

[6]) Besson p. 37 „Dans ces Ghasels (speciell gesagt für Gh.) Platen s'astreignit à suivre scrupuleusement les règles prosodiques du poète oriental qu'il imitait.

Hebungen wäre im Deutschen unmöglich gewesen. In den Nachbildungen an dem Diwan des Hafis hat er sogar nicht einmal eine Aehnlichkeit mit den ursprünglichen Massen angestrebt, sondern durchweg in spanische Redondillas übertragen,[1]) nur die Uebersetzung eines Spruches aus Saadi's „Bostân" und des Eingangs von Nisami's „Iskander Nameh" versuchte er im reinen Mutakarib: – – – – – –/– – zu geben. In den Gaselen selbst kann im Allgemeinen nur von einer Modifikation persischer Masse die Rede sein: eine Ausnahme bildet No. 12 in Gh., in dem das sogenannte Ramal möglichst sorgfältig nachgebildet ist: – – / – – – –[2]) Besondere Möglichkeit zur teilweisen Benutzung im Deutschen boten die Hazadsch-, Ramal- und Mudschtathth-Masse[3]). Das Hazadsch baut sich auf jambischem Prinzip auf und gestattet die Ableitung klingender fünftaktiger und starker viertaktiger Jamben, ähnlich lassen sich aus dem trochäischen Ramal die von Platen überaus häufig angewandten starken sechstaktigen[4]) und auch viertaktige Trochäen entwickeln. Das Mudschtathth zeigt eine nahe Verwandschaft mit unserem Nibelungenmass: – ⏑ – – – – –

führen, befolgt hat, könnte man ihm vielleicht noch am ersten zum Vorwurf machen, denn wenn dieser bei Arabern und Persern gewöhnlich nur Flexionsendungen trägt, so wird er bei uns, weil wir die Stammsilben betonen, sinnvoller, und damit schwieriger zu handhaben. Schon Gustav Schwab bedauert, dass der tiefsinnige Gedanke „der Knecht eines launischen Reimes werden muss“ [1]), und die Lektüre der Gaselen selbst beweist, wie gewaltsam zuweilen die Reimwörter mit dem Hauptgedanken associiert sind. Manche Aenderungen gehen auf die Beseitigung eines solchen Missgriffs zurück [2]), doch hat Platen die Gefahr, die in dem Reimzwang lag, verhältnismässig gut überwunden. Zu Hilfe kam ihm dabei der phantastisch verworrene Improvisationsstil des Gasels, bei dem, wie ich schon oben bemerkte, die Wahrung des Gedankens sehr häufig nicht in seiner Fortleitung liegt, sondern mehr die Fähigkeit erfordert, ganz fernliegende Symbole seinem Motiv dienstbar zu machen, von allen Regionen in seinen Mittelpunkt zurückzukehren. Freilich fiel diese Erleichterung der Reimtechnik fort, je mehr Platen mit der Zeit auf die strengere Fortleitung der Gedankenlinie sah und zu ihren Gunsten die orientalische Parallel- und Radientechnik aufgab. Diese wurde besonders stark begünstigt durch den Ueberreim, dessen Bedeutung in der persischen Dichtung ich schon hervorgehoben habe. Zunächst führe ich eine Bemerkung Platens an, die sich mit dem Ueberreim selbst ja nicht befasst, mir aber auf eine wahlverwandte Sympathie des Dichters für dessen rein klanglichen Wert hinzuweisen scheint; in seinem Aufsatz: „Das Theater als Nationalinstitut betrachtet“ [3]) sagt Platen einmal: „Es ist soweit gekommen, dass wir, was den Reim betrifft, für alle unsere spondeischen und antibacchischen Worte und Wortzusammensetzungen beinahe gar keinen Platz mehr haben, da sich unsere ganze Metrik in einem beständigen Langkurz oder Kurzlang auf das Eintönigste fortbewegt“. Zum Mindestens diejenigen Ueberreime, welche durch die Einheit des gleichen Versfusses an den Reim angeschlossen sind und die häufig mit Tschersig's „gebundenen Ueberreimen“ [4])

[1]) Stuttg. Literaturbl. 1828, No. 43, p. 169ff.

[2]) So etwa die Tilgung von 164, v. 11—16. [3]) K—P. XI, p. 159.

[4]) p. 9 nennt Tschersig „freie Ueberreime“ diejenigen Ueberreime, welche ohne Störung des Sinnes auch fehlen könnten, „gebundene Ueberreime“ solche, die mit dem Sinn unlöslich verknüpft sind. Wie schwimmend die Grenzen dieser Unterscheidung sind, zeigt schon der Zusatz, dass sich nicht immer bestimmen lasse, welche der beiden Arten des Ueberreimes vorliege. Ich selbst halte diese Zweiteilung nicht für angängig, denn ohne jede Gefahr für den Sinn ist der Ueberreim niemals abzulösen, da der Sinn auch durch Kolorit und Stimmung gestaltet wird.

zusammenfallen, erklären sich aus der Vorliebe Platens für Reime mit mehreren Hebungen. Zum Beispiel diene L. Bl. V (38):

Wallt der Busen dir? Das Gewand bebt;
Pocht das Herze nicht, weil die Hand bebt?

Wichtiger jedoch als die Steigerung, die der Ueberreim in der Klangwirkung hervorruft, sind die Einflüsse, die er ausübt, auf die Gestaltung des Gedankens. Sobald der Ueberreim in seiner inneren Bedeutung erfasst ist, lässt sich von einer besonderen Schwierigkeit seiner Anwendung nicht mehr reden. Auch Besson[1]) scheint mir von der Erkenntnis der Ursachen und Bedingungen des Ueberreims weit entfernt, wenn er sagt: „Il ne faut pas se dissimuler que le poète, tout occupé à retrouver au bout de sa plume, à la fin de chaque vers d'ordre pair le même mot ou le même membre de phrase, se trouve souvent réduit à associer des idées singulièrement disparates". Der Ueberreim steht eben mit den „idées singulièrement dispates" in innigster Wechselwirkung: indem er nämlich so oft die Pointe oder den Hintergrund des Gedichtes blitzartig erscheinen lässt, zwingt er zum Parallelismus, einem Hauptstilprinzip orientalischer Dichtung überhaupt.[2]) Käme es auf eine psychologisch fortschreitende Ausgestaltung eines Gedankens oder einer Stimmung an, so wäre der Ueberreim vom Uebel; sobald aber der Dichter nichts weiter will, als auch in den fernsten Bildern und Gedanken nur eine jedesmal neue, nicht aus einem vorhergehenden Symbol abgeleitete Beziehung zu dem Gehalte des Ueberreimes zu finden, wird die Behauptung, dass der Ueberreim die Gestaltung des Motives erschwere, hinfällig. Nehmen wir z. B. Gasel 21, das in seinem ganzen Charakter an die besten Abschnitte aus den Psalmen und anderer hebräischer Lyrik gemahnt:

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug
Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?

In diesem Gedicht zeigt sich uns die Anwendung des Ueberreims bereits in voller Meisterschaft, auch sein Zusammenhang mit dem Parallelismus lässt sich hier leicht aufgreifen, dennoch liegt natürlich auch in den Ueberreim-Gaselen, im Orient sowohl wie bei Platen, ausser diesem Paralellismus noch ein

[1]) Besson p. 38—39. [2]) cf Schlösser, p. 388 f.

vertikal aufbauendes Stilprinzip vor, ohne dass ein in sich geschlossenes lyrisches Gebilde kaum denkbar ist. Worin dieses Prinzip zur Hauptsache liegen muss, ist klar, wenn wir die psychologische Induktion oder Deduktion schon ausgeschaltet haben.[1]) Es ist die Steigerung oder Zuspitzung des Gedankens. Sehr oft wird sie herbeigeführt, indem die Beispiele für das Motiv nacheinander aus den drei Reichen der Natur abgeleitet werden, manchmal ist sie lediglich aus der Situation zu verstehen.

Wenn sich alle diese psychologischen und ästhetischen Konsequenzen des Ueberreimes nicht in sämtlichen in Betracht kommenden Gaselen Platens deutlich zeigen[2]), so muss man bedenken, dass Platen sich das neue Stilprinzip immerhin erst erarbeiten musste, ferner auch, dass er den Ueberreim noch angewandt hat, als er längst zur schrittweisen Ausprägung des Motives zurückgekehrt war. Auf diese späten Ueberreim-Gaselen Platens liesse sich Bessons schon zitiertes Wort wenigstens theoretisch anwenden, doch zeigt die Trefflichkeit dieser besten aller Gaselen, wie geschickt Platen das neue Hindernis praktisch zu bewältigen verstand. Im Allgemeinen geht jedoch die immer seltenere Anwendung des Ueberreims und die Rückkehr zu den architektonischen Prinzipien germanischer oder besser abendländischer Poesie Hand in Hand, wir werden bei der Betrachtung der Einzelsammlungen noch gelegentlich darauf zurückkommen.

Eine Folge des Parallelismus, der in der Anwendung des Ueberreimes und auch sonst uns entgegentritt, ist auch der Anreim, jener Gleichklang zum Anfang eines Beits, der sich vorzüglich aus der Wiederholung des gleichen Wortes ergibt. Tschersig nennt ihn selbst „eher eine stilistische als metrische Form“[3]). Näher auf ihn einzugehen, halte ich für

---

[1]) Auch die Pointe, jene Form unserer Dichtung, welche durch Umkehrung, Zusammenfassung, folgenschwerste Verwertung des Hauptgedankens oder -gefühls ein Gedicht unwiderruflich zu Ende bringt und mit vollstem Lichte beleuchtet, darf man in orientalischer Dichtung, wenn man von dem epigrammatischen Vierzeiler absieht, nicht zu eifrig suchen: sie liegt nicht in dem oben mehrfach charakterisierten Gepräge dieser Lyrik, besonders dann wird sie fast unmöglich, wenn ein gehaltvoller Ueberreim bereits die Aufgabe der Zusammenfassung und Beleuchtung übernimmt.

[2]) Diejenigen Gaselen, die nur einen enclitischen Ueberreim besitzen, fallen von vornherein weg, da doch das Prinzip des Ueberreims nur ganz äusserlich gewahrt, innerlich aber nicht mehr vorhanden ist, als in den einfachen Reimgaselen. Beispiel:

Die Liebe gibt Genuss und Schmerz, und vieles tragen wir,
Ein einziges Gesetz ist hart, und dies beklagen wir: Siehe K—P. 129.

[3]) Siehe Tschersig p. 57—58.

unnötig, da wir ihn kaum jemals besonders deutlich heraushören; er ist eine zufällig entstandene und belanglose Erscheinung.

Auch das orientalische Verbot des Enjambements ergibt sich klar aus der Paralleltechnik der dortigen Dichtung, insbesondere der Anwendung des Ueberreimes. Platen hat dieses Prinzip denn auch treu befolgt, es war zur Einheit des Stils ganz unerlässlich. In der Einleitung zu den „Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis" heisst es[1]: „Es bildet jedes Distichon durchaus einen Gedanken für sich; es hängt mit dem Gedicht zusammen durch den Gang des Reimes; denn da die lyrische Poesie überhaupt in unzählige Bilder und Empfindungen auseinanderflattert, so finden jene Völker für gut, ihr äusserlich die strengste Fessel anzulegen." Erst in den italienischen Gaselen des Jahres 1832, die von der orientalischen Form nur die Reimtechnik bewahrten, zeigt sich zuweilen Enjambement, in allen vorhergehenden Sammlungen jedoch hat er auch da, wo er den Gedanken schon deductiv gestaltete, Enjambement vermieden.

Zugleich aus dem Parallelismus und der Notwendigkeit, wegen des strengen Beitabschlusses bei jeder Strophe wieder neu anzuknüpfen, ergab sich bei Platen die häufige Anwendung des Gegensatzes. Tschersig konstatiert in den Gaselen, das Wort „aber" 27 Mal, die Partikel „doch" sogar 170 Mal, „dennoch", „wiewohl", „allein" kommen 20 Mal vor.[2]) Diese Vorliebe für den Gegensatz, sein enger Zusammenhang mit der oben dargelegten Steigerung des Motivs ist ein ganz romantisches Prinzip und gemahnt stark an die philosophische Methode der Dialektik, welche auch einen Gedanken immer in sein Gegenteil umschlagen lässt, um ihn dann zu einer höheren Einheit zu bringen. Es scheint mir nicht unwichtig, das zu erwähnen, da Platen lange Zeit ganz unter Schellings Einfluss stand und auch inhaltlich die ersten Sammlungen seiner Gaselen mit dessen oft nur halb begriffenen Gedanken befruchtete.

Es ist noch darzustellen, wie sich Platen inhaltlich zu seinen orientalischen Vorbildern verhielt; Einzelbetrachtungen kann ich mir erlassen, da detaillierte Untersuchungen bereits von Tschersig[3]) und Schlösser[4]) geleistet sind. In Ueber-

[1]) K.-P. VII, p. 132.

[2]) Eine andere Erscheinung ist der Gegensatz im Rubâi, wo er durch die epigrammatische Form notwendig wird.

[3]) Tschersig p. 24—31, 38—42.

[4]) Schlösser 387, 391 zu Gh., 392, 395 zu L. Bl., 397 zu Sp. 405, 409 zu N. G.

setzungen kannte Platen vor Beginn seiner Gaselendichtung Stoffe aus Saadi's anekdotisch-lehrhaftem Gulistan, einige Stücke aus dem Mystiker Dschellaleddin Rumi und Hafis[1]), zur Zeit der Entstehung seiner ersten Gaselen beschäftete er sich mit dem Pandnama des mystischen Dichters Attar, zugleich mit der Zusammenstellung eines „Codex Persicus" aus den verschiedensten Quellen. Das grösste Entzücken bereiteten ihm bei dieser Arbeit die Gaselen des Hafis, die ihm damals auch nur in persischen Anthologien zugänglich waren, und wir können sagen, dass die Beschäftigung mit diesem der Entstehung seiner Gaselen immer zur Seite ging. Die drei ersten Sammlungen sind im September 1821 sämtlich abgeschlossen. Die vierte Sammlung entstand wesentlich im Frühling des Jahres 1823, bis dahin gelangte noch der grosse Münchener Hafiscodex in seine Hände, während der Arbeit an den „Neuen Gaselen" der grosse Wiener Codex durch Hammer. Seine Beschäftigung mit dem persischen Epos, die auch in den Anfang der Zwanzigerjahre fällt, kommt für diesen Versuch nicht in Betracht.

Die erste Sammlung der Platenschen Gaselen ist ganz zweifellos von allen die unbedeutendste, sie zeigt am meisten den Kampf um den neuen Stil. Der Ueberreim, in dessen Anwendung wir den besten Masstab zu einer Beurteilung des Fortschrittes sehen dürfen, wird jedoch sogleich mit ziemlich viel Geschick gemeistert, mit gutem Takt fasst der Dichter in ihm das Wesentliche des Motivs zusammen. „Die Welt", „das Herz", „die Sonne", „die Tulpe", „das Vaterland" ergreifen als einfache Ausdrücke im Ueberreim das Thema, auf das die verschiedenen Symbole und Bilder freilich zuweilen recht pedantisch bezogen erscheinen. Die Stimmung erfassen einige andere Ueberreime, die zum Teil ganze Wortgruppen bilden, bedeutend plastischer, so das sehnsuchtsvolle „fernehin", das flehende „folgen dir", das auch im Rythmus scharf isolierte schmerzvolle „du liebst mich nicht!", vor allem aber das von Beit zu Beit durch die vorhergehenden Worte mächtig gesteigerte Radif „glühte die Wange dir" und dann die den Gehalt voll umschliessende Frage: „wo ist er nun?" Gaselen ohne Ueberreim oder solche, die ihn nur enclitisch, also innerlich bedeutungslos anwenden, behalten die Ausprägung des Gedankens in Parallelen dennoch bei, dadurch zerflattern sie zuweilen in mehr zusammenhanglose Bilder, wenn auch manche[2]) sich bemühen, durch einen besonders sinnvollen Schlussreim in mehr deutscher Technik den Zusammenhang herzustellen.

[1]) Aus Herders „Zerstreute Blätter" I—IV. [2]) No. 6, 19.

Von persischen Massen lässt sich am besten das trochäische Ramal wieder erkennen, gleich häufig wie dessen Modifikation (– ⏑ – ⏑ / – ⏑ – ⏑ / – ⏑ –) ist der fünftaktige Jambus. Ausser diesem werden in bunter Folge noch zahlreiche andere Versmasse angewandt.

Inhaltlich tut sich der Orient in einer ganzen Flut von Ausdrücken und Bildern kund, die sich jedem von selbst als solche aufdrängen, aber nur in jenen Gaselen ganz gelungen erscheinen, welche die orientalische Stimmung, sei es in Mystik oder Liebe, tiefer fassen. Dass, wie bereits erwähnt, den Dichter damals zugleich die Mystik Schuberts und Schellings beeinflussten, lässt sich klar erkennen. Die Mystik des Letzteren steht stark im Vordergrund. Schuberts kindlich gläubiges Vertrauen spricht aus 5 und 19, Schellings hohe Weltschau aus 2 und 20, orientalische Mystik steckt eigentlich nur in 11, das den Sonnenkult der Parsen besingt. Das Hafisische Schenkenmotiv ist angeschlagen, aber nicht erfasst, in dem bedächtig aufgebauten ersten Gasel, wie auch in dem etwas pedantischen sechzehnten in voller Farbe aber tritt es uns entgegen im 15. Gasel. Der Dichter wagte es noch nicht, mit seiner Mannesliebe offen hervorzutreten, hierin haben wir ganz sicher seinem Schaffen gegenüber ein retardierendes Moment zu erblicken. Die übrigen Liebesgedichte tragen noch wenig orientalischen Charakter, nur selten sind sie von wirklicher Leidenschaft getragen. Echt östlich sind auch die Lobgedichte, die der Dichter sich selbst singt, sie erinnern uns an den Schluss der arabischen Kasside, No. 6, 31, 32, sind solche Stücke. Auch die Vorliebe für Reflexion und Darstellung von Lebensweisheit kündet sich in dieser ersten Sammlung an. Er verweist die Klagenden auf die unbewegliche Grenze ihres eigenen unwandelbaren Ich (13, 28), er fordert sie auf, im spielend ernstlichen Auswirken ihres Wesens des Lebens Herr zu werden (17, 27), sich dem Wirbel der Menschheit nicht zu entziehen (26).

In der zweiten Gaselsammlung finden wir Platen schon tiefer verwachsen mit dem Orient, das zeigt sich in Stil und Gehalt. Der Ueberreim fasst den Gedanken eines Gedichtes niemals mehr nur in der unmittelbaren Angabe des Themas durch ein einziges Wort, er geht mehr und mit viel Glück auf die Stimmung. Die Anrufung „O Freund", deren sanfter Diphthong sonst in keinem Worte des Gedichtes erklingt, holt kühn die Pointe hervor, impressionistisch erfasst das Wort „bebt" die Stimmung des Gedichtes, ebenso voll und einschmeichelnd leuchtet sie auf in dem „süssberauscht" eines der schönsten Platenschen Gaselen; auch das „rosenrot" des

letzten Gedichtes der Sammlung enthält den ganzen milden Schimmer der dort ausgedrückten anakreontischen Stimmung. Trauriger erklingt der Ueberreim „gefallen ab“, erhabener die Versicherung „er opfert sich der Welt“. Die Ausdrucksart der „Lyrischen Blätter“ ist angedeutet in dem mystischen Ueberreim des ersten Gasels: „doch den Sinn erkennst du nicht“. Der Parallelismus verstärkt sich in den oft gleichmässigen Anfängen der Beits, die Beziehungen zum Thema sind natürlicher; glühender und schwellender stellen die Bilder sich ein.

Die Versmasse sind noch bunter als in Gh., Modificationen persischer Metra lassen sich schwieriger feststellen. Das Mudâri' konstatierte ich schon in 37 und 60, das Hazadsch liesse sich in viertaktigen Jamben erkennen, auch das Ramal ist noch etwa fünf Mal zu vermuten, doch müssen wir mit diesen im Grunde gleichgültigen Festsetzungen vorsichtig sein.

Dschelaleddin Rumi[1]) und Attar,[2]) die beiden tiefsinnigsten der persischen Mystiker zeigen deutlich ihren Einfluss; doch wenn man bedenkt, dass Platen den ersten nur in der Uebersetzung, den zweiten allein in den populär gehaltenen Pandnama (Ratbuch) kannte, so dürfen wir die orientalische Glut dieser Sammlung mehr auf die Lektüre des innerlichst verwandten Hafis zurückführen. Ich nehme hier einige Beziehungen vorweg, die erst im Spiegel des Hafis voll hervorbrechen, doch werden sie auch die „Lyrischen Blätter“ in ihrer Bedeutung klarer machen.

Hafis wird von manchen Orientalisten allegorisch-mystisch ausgelegt, Silvestre de Sacy zu Platens, Wilberforce Clarke zu unserer Zeit sind die namhaftesten Vertreter dieser Ansicht. Dem entgegen schliesse ich mich Veits Darlegung[3]) in voller Ueberzeugung an, sie bekräftigen den Eindruck, den ich von der Lektüre Hafisischer Gedichte (in wörtl. Uebersetzung) hatte, sodass ich in ihm nur den grossen schönheittrunkenen Erotiker, zugleich den weltkühnen Persönlichkeitsmenschen erblicke, der sich über die Schablone seiner Zeit mit einem spöttischen Lächeln hinwegsetzt. Diese Auffassung hindert durchaus nicht, wie Platen selbst zugibt,[4]) dass ein „allgemeiner Sinn zugrunde liege“; Platen sieht wie seine weiteren Ausführungen zeigen, die Güte eines Gedichtes besonders in der Reproduktionskraft, die es für den Aufnehmenden besitzt, sei es nun, dass dieser sich an der sinnlichen Auffassung erfreuen, sei es, dass er an allgemein betrachtender Deutung sich

[1]) Horn p. 161 ff, [2]) Horn p. 158 ff, [3]) Veit a. a. O. VII, 412—424.
[4]) Einleitung zu den Nachb. aus d. Diw. d. Haf. K.-P.-VII, p. 132 f.

bereichern oder veredeln will. — Die Verherrlichung des schönen Freundes, der Lobpreis des Weines bilden, wie ich schon oben erwähnte, den Hauptinhalt der Hafisischen Lyrik. Freuden und Schmerzen um den Liebling tun sich in wahren Fluten von Bildern überschwenglich kund, Frühling und Trunkenheit, Schönheit in Kunst und Natur müssen sich darbieten, ihn genugsam zu besingen, genugsam zu geniessen. Wie wir nun aber persönlich über die Art dieser Liebe urteilen mögen, solch ein Wonnerausch nur um der äusseren Schönheit willen ist den meisten von uns nicht mehr ganz nachzufühlen. Die Liebe des Hafis ist ein schrankenloser, fascinierender Götzendienst, ethische Gefühle auch im feinsten künstlerischen Sinne schwingen niemals mit. Das Tiefste in seinen Liebesdichtungen ist die zuweilen auftauchende Trauer um die Vergänglichkeit der Schönheit, sie bringt ihn zu einem gewissen schwermütigen Weltgefühl, das ihn für Augenblicke in die Sphäre von Shakespeares erhabenen Sonetten erhebt.

Für Platen bedeutete die Lektüre des Hafis die Entladung und Ausreifung seines innerlichen Lebenstriebes, den er bisher mit grösster ethischer Kraft zurückgedrängt, in sich aufgespeichert hatte. In den Vorurteilen seiner Zeit befangen, hatte er oft vor sich selbst geschaudert, die Schuld, welche die Konvention in sich trug, auf seine eigene Seele zurückgeworfen. Nun trat ihm ein Mann entgegen, der sich vor keinem seiner Gefühle scheute, der vielmehr die oft angefochtene Frivolität seines Lebenswandels auf die Beschränktheit eines stumpfsinnigen Spiessbürgertums zurückzuwerfen verstand. Durch die Kraft seiner Dichtung fühlte sich Platen von der schwer lastenden Qual seiner Veranlagung rein psychisch teilweise erlöst; durch ihren Ton gewann er gegenüber den vorher auch innerlich respektierten Satzungen jene innere schmerzvolle Freiheit, welche die blinden Konsequenzen der notwendig selbstsüchtigen Zivilisation verachtet, so leicht sich aber in eine unfruchtbare oder wohl gar zerstörende Erbitterung verkehrt. Den Niederschlag dieser Wandlungen werden wir im „Spiegel“ und den „Neuen Gaselen“ finden, aus den L. Bl. wird sich uns der Geist des Hafis besonders in der Liebe zur Schönheit kund geben, und zwar meistens verhüllt in das dunkel prunkende Gewand der Mystik.

Das Vorwort zu den L. Bl. zeigt uns den Dichter in einer fast schroff formulierten christlich-gläubigen Anschauung. Die Wendung gegen die „Vergötterung der Natur“ ist unzweifelhaft auf Goethe zu beziehen, er verwirft die „rein ästhetische“ Ansicht, worunter er alle Kunst versteht, die nicht irgend wie

tätig in die Weltentwicklung eingreifen will. Gewiss wollen wir annehmen, dass Platen in diesem Vorwort eine Ueberzeugung ausgesprochen hat; diese ist jedoch kaum das Werk tiefen inneren nachhaltigen Denkens, sondern eher aus einer gewissen Autosuggestion hervorgegangen: mir scheint, er wollte sich über sich selbst beruhigen. Eine wirklich feste Ueberzeugung von der Kompetenz christlicher Konfession wäre nicht so plötzlich in jene völlige Antinomie umgeschlagen, die sich im Sp. d. H. kund gibt und in den L. Bl. sich bereits andeutet. Wir müssen hier nicht nur die direkten Belege heraussuchen, sondern schon in der Entwicklung seiner eigentümlichen erotischen Veranlagung einen immanenten Masstab erblicken. Denn jene Liebe, in der ihm Herz und Kunst lebendig waren, stand zu der kirchlichen Moral in einem ganz unauflöslichen Gegensatz; dazu war von Paulus schon der Grundstein gelegt [1]) Es musste also eine Befreiung seines erotischen Erlebens mit dieser Abwendung von der Orthodoxie Hand in Hand gehen, denn der schönheitstrunkene Platen war nicht der Mann, sich mit dem jämmerlichen Kompromiss abzufinden, in den Stunden höchsten Lebensgefühles eine stete Versündigung zu sehen, die ihm von Gott erst verziehen werden müsste.

In der ganzen Sammlung finden sich nur vier Gedichte, die sich für seine strenggläubige Ansicht verwerten lassen, so das erste (34) mit seinem fast katholischen Ausklang, ferner No. 43, in dem er für die Dreifaltigkeit eintritt, ferner die ziemlich trockenen Gaselen 45 und 53, in denen er Kreuz und Erlöser besingt. Die zahlreichen mystischen Gedichte sind viel farbiger und eindringlicher, sie enthalten die Sehnsucht des Dichters nach einem goldenen Zeitalter, das des Daseins ewige Rätsel und Widersprüche lösen, die ganze Fülle der Schönheit und Lebensenergie den Menschen freigeben möge (35, 46, 49). Andere leiden mehr an der Hoffnungslosigkeit gegenüber diesem Zwiespalt, sie sind Klagen um die geringe Kraft unserer Einsicht in die Natur (34), um die Nutzlosigkeit unserer Mühe und Arbeit und die Vergänglichkeit und Leere alles Errungenen (50, 51, 54, 55).

> Es klagt das All: ein Messer hat durchstochen
> Des Lebens ew'ge Jungfrau-Mutter-Brüste.

In diesen Schlussversen des Gasels 51 haben wir eine Zusammenfassung der Lebensstimmung der L. Bl. Aufopferung des eigenen Lebens dünkt ihm die einzig mögliche Ueber-

[1]) Römer I, 27.

brückung der Gegensätze zu sein, das ist ausgesprochen in dem tief ergreifenden Gasel 48 („Wer immer Gott ergeben") und dem kurzen zauberspruchartigen:

Wähnst du, dass der Frommen
Haus dich aufgenommen? (47)

Er findet die Schönheit des Leidens, und sieht in ihr die tiefste Quelle der Kunst:

Wie die Lilie sei dein Busen offen, ohne Groll. (42)

All diese Gaselen übertrifft aber die Liebeslyrik der Sammlung. Sie hat den orientalischen Charakter am besten erfasst, sowohl in der Fülle und Glut der Bilder, als auch in der Doppeldeutigkeit ihrer Ausdrucksweise: Manche befinden sich unter ihnen, die sich ebensowohl als die inbrünstige Ergiessung einer gottgläubigen Seele wie auch im erotischen Sinne deuten lassen, so die Gaselen 36, 37, 40; verwandt im Ton ist das an Schubert gerichtete 58. Gasel. Rein erotische Gedichte sied u. a. das mächtige 41. Gas.:

Ich bin wie Leib dem Geist, wie Geist dem Leibe dir,

dessen zweiten Vers Heine zum Motto seines Pamphletes „Die Bäder von Lucca" wählte, ferner das elegante 57., auch No. 62 mit seinem verzweifelten Aufschrei in dem Schlussvers. Auch hierher zu rechnen ist das 38. Gas., das Schlösser für undeutbar erklärt,[1]) Tschersig verkehrt aufgefasst hat.[2]) Mir scheint dieses Gasel doch nicht so dunkel zu sein. Es ist eins der feinsten aus der ganzen Sammlung.[3]) Das Schenkenmotiv, das eigentliche Hafisische Element, taucht zweimal auf und zwar mehr nebensächlich in dem meisterhaft kurzen anakreontischen Gasel 63, mit voller Bedeutung und in üppigen Farben in 44. Mystik, Liebe und Wein fliessen dort echt hafisisch zu einer einzigen heissen Flamme zusammen; der

[1]) Schlösser p. 393, [2]) Tschersig p. 93.

[3]) Ich zitiere das kurze Gasel, gebe Tschersigs Erklärung und dann meine Analyse:

Wallt der Busen dir? Das Gewand bebt;
Pocht das Herze nicht, weil die Hand bebt?
Droht dem Schmetterling naher Tod nicht,
Weil des Kerzenlichtes banger Brand bebt?
In der Lilie ras't der Sturm wohl,
Weil die Welle Tau bis zum Rand bebt?
Sicher wandelst du durchs Gemach hier,
Weil dein Schattenbild längs der Wand bebt.

Tschersig sagt a. a. O., die Stimmung des Gasels völlig auf den Kopf stellend: „Der Gedanke des Gasels ist dieser: Der Schein trügt.

Geist des Spiegels spricht voll zu uns aus den Schlussworten dieses Gasels:

Staunend hören mich die Freunde, weil ich tief
In Mysterien mich senke süssberauscht;
Weil mein Ich sich ganz entfaltet, wenn ich frei
Keiner Vorsicht mehr gedenke, süssberauscht;
Wehe, wehe, wer sich hinzugeben nie vermocht,
Wer dich nie geküsst, o Schenke! süssberauscht!

Der „Spiegel des Hafis“ ist dasjenige Gaselenwerk, in dem das Wesen des Orients, insbesondere des Hafis am Meisten Gestalt gewonnen hat. Der Ueberreim ist zwar nicht mehr ganz so häufig vorhanden als bisher, zuweilen ist er auch enklitisch und bedeutungslos. Wo er aber als rhythmisches oder lautliches Motiv sich über den Schluss der Verse klar erhebt, da packt er auch in vollkommener Weise die Situation oder den Sinn. „Die Schönheit“, „und alles ist gut“, „wiewohl du schweigst“, „gib!“, „die ganze Welt“, „von deiner Schönheit“, „Wein her!“ sind solche Ueberreime, die zum grossen Teil die Stimmung des Gedichtes gänzlich bändigen. Die der Sammlung angehängten Rubâiât oder Vierzeiler sind fast sämtlich, ihrer ohnehin epigrammatischen Natur entsprechend, mit dem Ueberreim versehen.

Die Paralleltechnik hat gegenüber den früheren Sammlungen etwas abgenommen. Gaselen wie 72 und 77 zeigen eine ganz klar fortgeleitete Gedankenlinie, die Macht und Natürlichkeit der Darstellung überwindet in psychologischer Folge sogar zuweilen ganz ungezwungen die parallelisierende Tendenz des Ueberreimes, so die zweite Hälfte von 76 und das eben schon erwähnte 72. und 73. Gasel. Wir haben in dieser Tatsache jedoch keine Abwendung vom Orient zu erblicken,

---

Du trägst zwar äusserlich die Zeichen tiefer Bewegung, aber dein innerstes Wesen ist von der Liebe nicht ergriffen.“ — Einfach von Symbol zu Symbol mitschreitend, erblickte ich die Situation folgendermassen: Der Dichter sieht seinen Freund in grosser äusserer Verwirrung, seine Hand bebt und sein Gewand, auf ihn selbst macht diese Verwirrung, die er sich zunächst nicht zu deuten weiss, einen mächtigen und entflammenden Eindruck. Die schöne Angst des jungen Feundes wird ihm zum verlockend bebenden Lichte, in dem er selbst als Schmetterling zu Grunde zu gehen fürchtet. Nun aber kommt ihm die Erleuchtung über seines Freundes rätselvolle Bewegung. Diese ist nichts weiter als das Zittern, vielleicht schon der Zorn der keuschen Lilie, deren Kelch eine fremde gewaltsame Welle zu betauen wagte. Begütigend führt er den Erschrockenen zur Wirklichkeit zurück, er rüttelt ihn auf aus seiner völligen Verlorenheit, ihn zurückversetzend in die scharfe reale Situation. Er zeigt ihm den Schatten an der Wand des Zimmers, und bittet ihn, auf sich selbst, sein Ich, seine Persönlichkeit sich zu besinnen, ihm zu glauben, dass er in diesem Gemach, bei ihm, wohl geborgen sei.

die früheren Gaselen führten mehr oder weniger bewusst eine als notwendig erkannte Regel aus und vermieden daher nicht immer den Eindruck des Pedantischen; im Sp. dagegen haben sich Regel und freie künstlerische Darstellung eng verschmolzen: selten lässt sie sich klar aus dem harmonischen Organismus herauspflücken, ebensowenig wie das bei den Hafisischen Gedichten der Fall ist, über deren Paralleltechnik ich bereits gesprochen habe.

Die Rhythmik ist im „Spiegel" mehr wie in den anderen Sammlungen geboren aus dem Erguss der Stimmung. Auffallend ist die ungleich häufigere Verwendung daktylischer Masse (in 10 von 24 Stücken), sie entsprechen mehr dem stürmenden und trunkenen Schritt dieser Gedichte. Der persische Charakter der meisten Metra lässt sich nicht mehr so schematisch unmittelbar nachweisen, genauere Nachbildungen sind seltener, doch ist auch hier mehr der Sinn als die reine Form der persischen Versmasse aufgenommen[1]), das zeigt sich in der häufigen Mischung daktylischer mit trochäischen und jambischen Massen[2]). Deutlich lässt sich das Mudâri' in 72 und 83 erkennen, auch die Einwirkung des Mudschtathth ist nicht zu leugnen. — Noch eine besondere Eigenheit tritt uns im Sp. entgegen: der Dichter nennt, einem Brauche des Hafis folgend, dessen Namen in dem Schlussbeit jedes Gasels[3]). Hierin haben wir, wie Schlösser bemerkt[4]), zunächst eine Huldigung Platens gegenüber seinem östlichen Meister zu erblicken, zuweilen identifiziert sich der Dichter auch mit diesem, ob er nun durch die Nennung dieses Namens eine Pointe besonders scharf zusammenfasst oder aber sich vielleicht hinter die Autorität dieses Namens verschanzen wollte. Dieser Kunstgriff wie überhaupt die Hafisische Ausdrucksweise machte es ihm möglich, vor einem grösseren Publikum mit seiner Freundschaftslyrik aufzutreten. Man sah in seinem Werke lediglich eine Nachbildung orientalischer Verhältnisse, oder wohl gar eine direkte Uebersetzung. In Platens kurzem Vorwort zu dem Sp. war über die Originalität seiner Dichtung kein Aufschluss zu finden, doch hatte der Dichter an die Möglichkeit, in seinem Werk eine Uebersetzung zu sehen, vorher nicht

[1]) Auf keine Sammlung der Platenschen Gaselen, am wenigsten aber auf den „Spiegel" scheint mir, die schon zitierte Bemerkung Besson's (p. 37) zu passen: „Dans ces Ghasels Platen s'astreignit à suivre scrupuleusement les règles prosodiques du poète oriental qu'il imitait".

[2]) s. auch Tschersig p. 52.

[3]) Eine Ausnahme bildet Gasel 72, wo der Name des Hafis schon im Einleitungsbeit genannt ist.

[4]) Schlösser p. 398.

gedacht. Bis zur Herausgabe seiner Tagebücher haben ichs für die Ansicht, in Platens Spiegel eine Maskerade sehen zu müssen, immer Vertreter gefunden, obwohl mir das wegen der glühenden Kraft dieser Gedichte kaum begreiflich ist[1]). Selbst Tschersig nennt Platen in seinem Spiegel „Anakreontiker im östlichen Gewande“[2]), während ich in diesen von der stärksten Leidenschaft getragenen Gedichten keine Anakreontik entdecken kann. Anakreontik drückt sich mehr im Stil einer Dichtung aus als nur in der Verherrlichung von Liebe und Wein und Rosen. — Die oft gezwungene und verhüllende Mystik der L. Bl. zeigt sich nicht mehr im „Spiegel“; zuweilen wird sie noch gestreift, dann aber mit der Trunkenheit identifiziert (72, 77). Die Persönlichkeit Platens hat sich durchgerungen, was die Qual nicht vermochte, erwirkt das Glück: er tut sich kund[3]). Seine Begeisterung für die Schönheit ist grenzenlos, sie gemahnt stark an des Hafis rücksichtslosen und oft rein sinnlichen Kult. In der Schönheit allein erkennt er sein Gesetz:

Weh dem, der wider das Weltgeschick mit Uebermut sich auflehnt.
Wir folgen willig, und lockte bis - zu Grabes Rand die Schönheit. (82)

Wer von der Schönheit sich nicht überwältigen lässt, der ist ihm unwürdig des Daseins:

Doch bleibe fern der feige Knecht, der schöne Form erkannt,
Und nicht sie mit unendlichem Gemütsentschluss geliebt. (76)

Ihr zu folgen auf Gnade oder Ungnade, das ist nun das dämonische Prinzip seines Lebens, der Gipfel seiner Persönlichkeit:

Dem reinen Triebe des Busens folgt wie Hafis!
Was fragt ihr wie? und warum? und wann? Was wollt ihr? (107)

In dieser Flamme ist Furcht und Beschwerde um der Menschen stumpfe moralische Postulate verbrannt. Gleich im ersten Gasel des Spiegel schleudert er den Koran weg, „so zügellos, so standhaft im Lieben zu sein“ wie Hafis war. Aber so verächtlich und stolz er nun auf die Satzungen der Menschen herabsieht, ebenso demütig vermag er sich zu beugen vor dem

---

[1]) Besson (p. 40) versteigt sich unter gänzlichem Versagen des Stilgefühls zu folgender Bemerkung: „— une fiction dont il a plu à Platen à s'embarasser. — La personnalité du poète, ses idées, ses sentiments éclatent en dépit de ses efforts pour rester dans son rôle d'Oriental et de Persan.“

[2]) p. 29.

[3]) Ich denke hier an seine Freundschaft mit dem Leutnant Otto von Bülow.

jugendlichen Schenken, der ihm das Geheimnis der Schönheit in sich offenbarte:

Sieh mich hier im Staub und setze deine Ferse mir aufs Haupt,
Mich, den letzten von den letzten deiner letzten Sklaven sieh! (99)

Dem schönen Schenken gegenüber verliert er gänzlich die Besinnung, Worte fehlen ihm, diesen genugsam zu preisen, er berauscht sich an dem Wein, den sein Freund ihm reicht, um dann „wild zu phantasieren" von seiner Schönheit. (98) Allen Launen des Erwählten fügt er sich, hierin ganz dem Wesen orientalischer Liebe folgend:

Dein Schmeicheln, Zürnen und Trotzen und Flehn,
Dein Lachen, Weinen und alles ist gut! (84)

— Wir besitzen in der deutschen Lyrik wohl sonst keine Leistung, die mit solcher Leidenschaft und Konsequenz die reine Schönheit besingt, wie der „Spiegel". Man könnte bedauern, dass diese grosse Kraft sich aus einer Sphäre sättigte, die den Meisten von uns fern liegt. Doch glaube ich, dass solch eine Begeisterung um der Schönheit willen zu innig mit jener an sich unfruchtbaren Liebe zusammenhängt, als dass der Wunsch, für die Verherrlichung des Weibes sie aufgewandt zu sehen, einen guten Sinn haben könnte. —

Der Orient ist abgetan,
Nun seht die Form als unser an.

Mit diesem Motto überschrieb Platen die „Neuen Gaselen". Und im Wesentlichen können wir seiner Ueberzeugung recht geben. Im Sp. hatte Platen Sinn und Farbe des Orients, insbesondere des Persischen vollkommen bewältigt, er hatte das Gasel in seinen innerlichsten Zusammenhängen erobert, eine Steigerung war nicht möglich. Von einem Beharren in der einmal gewonnenen Gestaltungsart konnte bei ihm auch keine Rede sein: wenige Dichter haben so unaufhörlich und dennoch folgerichtig ihren Stil gewandelt als Platen. Abgesehen von dieser mehr formalen Notwendigkeit verlangte auch die Aenderung des Erlebnisses nach andersartiger Ausprägung. Der schöne Schenke hatte ihn längst verlassen, Lebens- und Weltgefühle wurden aus seiner Einsamkeit geboren; wenn ihn die Liebe fürderhin ergriff, so fasste er sie gedankenvoller, genügsamer, zuweilen unter anakreontisch-epikuräischer Verhüllung schmerzlicher auf. Solche Regungen drängten zu einem klaren klassisch bewussten Ausdruck, die schwierigen Arabesken des Gasels, insbesondere der Parallelismus widersprachen einer kühlen stufenweisen Abwicklung des Motivs.

So fehlt denn auch der Ueberreim, dessen Bedeutung für eine Beurteilung der Gaselen ich schon wiederholt hervorhob, in zwei Fünfteln der Sammlung überhaupt, von den übrigen 30 Gedichten zeigen kaum 10 eine tiefere Beziehung zwischen dem Ueberreim und dem Motiv. Wohl schlagen die Liebesgaselen 128 und 165 in den Worten „zusammen“ und „dir zuliebe“ noch ziemlich klar das Thema an, ebenso enthalten „heut und morgen“ sowie „Leben“ eine deutliche Zusammenfassung des epikuräischen Gefühls dieser Gedichte. „Was den Menschen wohl gefällt“ verweist klar auf die Schönheit, „ertragen“ und besonders das einsilbige „nichts“ zeigen verneinendes Gepräge. Die anderen Ueberreime jedoch sind meist enklitisch, wenn nicht der Form, so doch dem Sinne nach.

Die angewandten Versmasse zeigen nicht mehr die Buntheit und Impulsivität, die uns im Sp. entgegentrat. Der viertaktige Trochäus, der zwar in achthebigen Langzeilen auftritt, erklärt seine Anwendung (in mehr als einem Viertel der Gedichte) aus dem ausschliesslichen Gebrauche dieses Versmasses in den Nachbildungen, die Platen aus dem Diwan des Hafis gerade im vorhergehenden Jahre vorgenommen hatte. Unter dem Einfluss des Mudâri' stehen augenscheinlich Gasel 133, 173, besonders aber 141. Im Grossen und Ganzen kommt es Platen gar nicht darauf an, persische Metra zu modifizieren, viel stärker tritt seine Neigung zu langzeiligen Versen hervor, weil in solchen die Beschränkung, die immerhin im Gaselenreim liegt, wegen des grösseren Spielraums beträchtlich abgeschwächt wird. Auch entspricht in ihnen der daktylenarme, oft schwergängige Rhythmus ganz dem Charakter dieser Gedichte.

In der Färbung des einzelnen Stückes ist der Orient nicht so „abgetan“, wie Platen das selbst geglaubt hat. Schlösser sagt sehr richtig in seiner Biographie[1]), dass einem Kenner sämtlicher Platenscher Gaselen die „Neuen Gaselen“ auffallend wenig orientalisch erscheinen, während ein Leser nur dieser Sammlung einen ziemlich starken orientalischen Eindruck empfangen mag. Allerdings scheint mir Schlösser viel zu weit zu gehen, wenn er behauptet[2]), dass von den rund 60 Stücken, die für uns inbetracht kommen, kaum sechs als völlig unorientalisch angesprochen werden können: das Vorkommen, gewisser Requisiten aus der Natur und Kultur des Ostens will an sich nur wenig besagen. Der orientalische Stil, wie er vorzüglich im Parallelismus und Wiederholungen, innerlich in Mystik und reiner Sinnlichkeit, zuweilen auch in

[1]) Schlösser p. 407. [2]) p. 406.

scharf pointierter Lebensweisheit sich ausspricht, ist auch dort, wo er noch deutlich zum Vorschein kommt, meistens durchbrochen, von der gemessen und unaufhaltsam fortschreitenden Linie des Gedankens. Als wesentlich orientalische Stücke erweisen sich nur Gasel 130 und 171, bei den anderen kann wenigstens von einheitlicher Wahrung des orientalischen Milieus nicht geredet werden.

Die zahlreichen Liebesgedichte dieser Sammlung tragen nur noch selten den lobpreisenden, bewusstlos hingegebenen Ton, der im Sp. so berückend erklingt.

„Es gnügt, dem hohen Zedernwuchs befriedigt nachzuschau'n" (129) hören wir den Dichter sagen, fast will uns solche Entsagung schmerzlich berühren. Dem klugen und schönen Justus von Liebig, der seine Neigung erwiderte, ruft er erstaunt zu:

Vermag ich's selbst zu deuten
Welch ein schöner Wahn dich überfallen? (153);

sonst ist Kälte, Ablehnung, ja Verachtung die einzige Antwort, die seiner Liebe zuteil wird, das zeigen fast die meisten der erotischen Gaselen. Die Sehnsucht nach unerreichten Zielen ist die einzige Glut, welche sie befeuert. Die Gegenwart selbst ist leer und ausgeglüht. Aber auch das Selbstvertrauen beginnt dem Dichter zu entschwinden, er traut seinem eigenen Ethos nicht mehr, er ahnt die Vernichtung, die jeder geistige Mensch zersetzend in seinem Innern fühlt, wenn der Genuss der äusseren Schönheit ihm seiner Seele Durst nicht stillte:

— — ich dulde gern die Qual, die uns vielleicht
Sobald an deine Brust berauscht ich sinke, folgt. (132)

Ein andermal sagt er in verderblicher Selbsterkenntnis:

Doch rat' ich dir, vertraue dem Geiste nicht zu sehr,
Der, flüchtiger als die Rose, nur flücht'ge Bande flicht. (145)

Solche Neigung zur Reflexion wird bezeichnend für seine Liebeslyrik. Mehr und mehr schwindet das Impulsive und Fortreissende vor seiner traurigen Erfahrung um den Gang der Welt. Geblieben ist ihm seine Verehrung der Schönheit, wenn sie auch nicht mehr so glutvoll sich offenbart wie im Sp. Noch ist sie seinem Leben der Leitstern, der ihn mehr lenken soll, als die Satzungen der Menschen, noch kühner klingt sein Ausruf:

Vor dem Hochaltar des Schönen neige sich das Gute selbst. (150)

Oder:

Das Schöne will ich verehren, verlachen die ganze Zeit,
Mich weih'n, zum Trotze der Thoren, der äussersten Weichlichkeit! (149)

Es war ihm nicht vergönnt, solchem Vorsatze nachzuleben, doch hätte seine im tiefsten Grunde sittliche Seele das ohnehin nicht lange ertragen. Schon begann auch die innere Schönheit, die sich in den Umgestaltungen der brutalen Wirklichkeit durch die Kunstform darstellt, ihn zu fesseln. Diese Begeisterung wurde ihm ein Jahr später in Italien bewusstes Besitztum: er schrieb die „Venezianischen Sonette". Aber auch jetzt schon fühlen wir eine geistigere Auffassung, wenn er uns singt von der Schönheit, die als Leben den Leib der Zeit beseelt (177), diese Schönheit ist es, die ihm in seiner ewigen Zerrissenheit noch Halt verleiht:

— — nur Schönes setzt in Flammen meines Lebens schwanken Docht (178)

und wenn ihn auch alles enttäuschte, in der Schönheit bleibt er sich selbst getreu:

Doch schien ich mir zu nichts bestimmt, als nur das Schöne weit und breit
Zu krönen durch erhabnes Lob — (156)

und er fühlt, dass er dieses Ziel erreichte: „solche Kronen webt' ich auch", setzt er selbstbewusst den eben zitierten Versen hinzu. Das Bewusstsein seiner Schaffenskraft zeigt sich in den N. G. tief eingewurzelt:

Meine Gesänge, das macht mir Mut,
Fliessen melodischer als ein Bach,

sagt er in dem neckischen Gasel 157; er fühlt sich als Priester und Sendling der Natur:

Damit Natur im Lenze sich selbst geniesse,
Ernährt sie einen Dichter in ihrem Solde.

Gleichgültig ist seiner hochgesinnten Ueberzeugung das Urteil der Menschen:

Gesegnet werde, wer da lobt! Gesegnet werde, wer da zischt! (147)

Aber nicht nur Schönheit und Schaffenslust sollen seinem Leben Inhalt verleihen, sondern eine erstaunlich grosse Anzahl der N. G. predigt eindringlich mahnend den Genuss des Tages. Das „carpe diem" des Horaz klingt uns immer wieder entgegen, nur nicht mit der vornehmen Lässigkeit des römischen Poeten, sondern mehr getragen von der Angst des oft Betrogenen, eine Gelegenheit zum Glück ungenutzt vorübergehen

zu lassen. Sein Epikuräismus ist nur äusserlich. Er will in ihm seines Daseins schaurige Wirklichkeit vergessen. Zuweilen aber zeigt sich doch das Gespenst der tiefen Erkenntnis seiner inneren Verneinung:

Im Leben fühl' ich stets, ich weiss nicht, welche Qual?
Gefahren ohne Mass! Gedanken ohne Zahl!
An Harmonie gebrichts den Formen um mich her! (163)

Schellingsche Gedanken von der Unzulänglichkeit alles Geschaffenen greift er begierig auf, schon in den oben zitierten Versen, dann besonders in Gasel 175:

Was forscht ihr früh und spät dem Quell des Uebels nach,
Das doch kein anderes ist, als — Kreatur zu sein?

Seine ganz hoffnungslose Lebensstimmung fand ihren stärksten Ausdruck in dem Gasel:

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts, (174)

das ohne einen Schimmer von Licht in kalter logisch unbildlicher Ausprägung einhergeht, mit seinem erschütternden einsilbigen Ueberreim das Gedicht wie mit Hammerschlägen begleitend. In bitterer Ironie klingt es aus:

Es hoffe Jeder, dass die Zeit ihm gebe, was sie Keinem gab,
Denn Jeder sucht ein All zu sein, und Jeder ist im Grunde nichts.[1])

Den N. G. angehängt war eine Kasside, die einzige, die Platen geschrieben hat. Der Name dieses Gedichtes rechtfertigt sich durch seine grosse Länge, auch ist das Thema die Verherrlichung eines grossen Mannes, der innere Aufbau der Kasside jedoch ist ihm fern[2]). Der Ueberreim „der Zeit" erfasst nicht schlecht das Element, mit dem Napoleon, der Heros der Kasside, zu ringen hatte und dem er auch zuletzt unterlag. Die Ausführung ist etwas lang geraten und enthält Wiederholungen, dennoch ist sie in einzelnen Teilen von erhabenem und grossem Eindruck. Zu betrachten bleiben noch 19 Gaselen, die zum Teil in verschiedenen Ausgaben Platenscher Gedichte und in der „Vesta" (Taschenbuch für Damen 1836) veröffentlicht sind, teilweise erst nach seinem Tode durch die Forschung ans Licht gezogen wurden. Die Gaselen

[1]) Tschersig fasst den vorhergehenden Vers:
„Lasst eurer Liebe nichts entgehn, entschlüpfen eurer Kunde nichts!" als einen versöhnlichen Ausklang auf, ich kann auch diese Worte nur in ironischem Sinne verstehen.

[2]) S. o. p. 13,

aus den Jahren 1824 und 1826[1]), im ganzen 5 Stücke[2]) erheben sich kaum besonders charakteristisch über ihre Vorgänger, nur ist es auffallend, dass der Ueberreim dort nur ein einziges Mal erscheint. An dieser Stelle freilich ist er für die Stimmung sehr bedeutungsvoll. (204)

Der Orient taucht überhaupt nicht mehr auf, die Durchführung des Motives ist psychologisch deduktiv, vom Parallelismus ist nichts mehr zu merken. Abgesehen von Gasel 209, das die Erwartung des Dichters, dereinst vom deutschen Volke anerkannt zu werden, selbstbewusst und tragisch ausdrückt, enthalten diese Gaselen Klagen um die alte Abweisung seiner Liebe.

Eine bedeutende Wandlung in der Platenschen Kunst bezeigen die Gaselen, die er 1832 in Italien dichtete. Vom Ueberreim ist keine Rede mehr; die durchweg angewandten viertaktigen Trochäen sind den Dichtungen des Anakreon nachgebildet.

Ebenso heiter wie das gewählte Metrum ist der Inhalt dieser Gedichte; mit eleganter Leichtigkeit, in seligem Genuss des Daseins klingt die Gaselendichtung ab, die so oft des Lebens Bitterkeit dargestellt hatte.

Farbenstäubchen auf der Schwinge
Sommerlicher Schmetterlinge (184)

nennt Platen selbst diese zarten Gedichtchen, die mit der schwierigsten Form zwanglos spielend, seine glückliche Liebe in kleinen Erzählungen oder rein lyrischen Gebilden zum Ausdruck bringen. Selbst ein Zug liebenswürdiger Schelmerei, bei Platen besonders überraschend, blitzt zuweilen auf. Die zwei ernster klingenden Gaselen (210 und 220) vermögen das Gesamtgepräge echt griechischer Helligkeit nicht zu zerstören.

[1]) Näheres K—P. III, p. 14 f.

[2]) Ich schliesse mich für das Gasel 205 der Datierung Schlössers an. (1822)

IV. Kapitel.

Die Uebertragung der abendländischen Struktur auf das Gasel.

Ich habe schon auseinandergesetzt, worin orientalisches und germanisches Stilempfinden sich vorzüglich unterscheiden: ich wies darauf hin, dass in der persischen Dichtung die Einheit der Stimmung unter mancherlei Associationen und die Durchführung des Radifs die einzigen Gesetze sind, die dem lyrischen Gebilde dort Halt verleihen. Der abendländische Lyriker dagegen legt Wert auf die fortschreitende Darstellung seines Gefühls, ihm sind die einzelnen Gedankengruppen des Gedichtes nur die Glieder einer Kette, die zerfällt, wenn man eines aus ihr entfernt. Sein Prinzip ist die Deduktion. Epochen, die sie weniger berücksichtigten, fanden immer bald genug Widerstand, besonders haben wir in Lessing (Laokoon) einen ihrer strengsten Gegner. Die Einheit der Stimmung, jenes lockere, oft kaum mehr wahrnehmbare Gefüge der orientalischen Lyrik, steigert sich bei ihm, mehr noch in der klassischen Kunst, zu der höheren Einheit des Gedankens. Das ursprünglich empfundene Motiv bleibt dem Schaffenden Antrieb und Richtschnur; er irrt nicht der Association zuliebe ab, er sondert bewusst und wählt immer die Bewegungen, die zugleich erweitern und fortleiten. Unter den Romantikern war Platen mehr als ein anderer darauf bedacht, die Einheit des Grundgefühls auch im Aufbau klar zum Ausdruck zu bringen: er ist der Meister des Sonetts, einer Kunstform, die ganz besondere Anforderungen an die architektonischen Fähigkeiten des Dichters stellt. Es mag daher mit vollem Recht befremden, diesen Freund strengster deduktiver Kunst plötzlich dem orientalischen Stilprinzip sich anbilden, ihre Gesetze in ihm lebendig werden zu sehen; aber verhältnismässig kurz war die Zeitspanne, die er diesem Seitenweg opferte. Im Gesamtbilde Platenschen Schaffens ist seine östliche Dichtung sicher eine Abirrung zu nennen, so reichlich auch die Früchte sein mögen, die er unterwegs gefunden hat. Dass ihm die Gestaltungsart des Orients nicht wirklich gemäss war, das zeigten die letzten und reifsten Gebilde seiner östlichen Kunst, in denen wir die

morgenländischen Formen nur noch rein äusserlich wiederfinden, das in ihnen wirksame Gesetz ist die Deduktion, die klare Einheit des Motivs. Ich denke hier nicht nur an die eben behandelten italienischen Gaselen, sondern auch an die vielen Umarbeitungen, die Platen mit den früheren Gaselen für die Sammlungen von 1828 und 1832, oftmals aber auch dem inneren Gefühl seiner Veranlagung folgend, schon im Manuskript vorgenommen hat. So hat er manches der ursprünglich wild zerflatternden und impressionistischen Gedichte für den deutschen Geschmack gerettet. Leider haben sie jedoch dabei ihre ursprüngliche Glut und Frische zuweilen verloren. Es wusste eben der ernste und kühle Platen der späteren Jahre derartige Abschwächungen der Farbe nicht immer durch gleichwertige Fülle der Bewegung zu ersetzen; er selbst mochte dies freilich wenig bedauern.

Bei diesen Umarbeitungen schlug Platen mancherlei Wege ein, die sich ganz von selbst aus der ursprünglichen Gestalt der Gaselen ergeben mussten. Seine neue und doch alte Kunstforderung der Klarheit des Motivs konnte das Abschweifende und Widersprechende nicht stehen lassen, der Gedanke musste entweder durch Streichungen isoliert oder durch Umgestaltungen in sich selber ausgeglichen werden. Die Flut der orientalischen Bilderparallelen wurde kräftig abgelenkt, von der Fülle der Symbole blieb gewöhnlich nur eines oder auch nur der kahle Grundgedanke stehen. War durch diese Umarbeitung die deduktive Form des Aufbaues noch nicht hergestellt, so konnte sie zuweilen noch durch die Vertauschung der Beits untereinander erreicht werden. — Aber noch weiter ging der spätere Platen, nicht immer genügte ihm die Einheit des Motivs, zuweilen meisselte er auch noch jene Einheit der Anschauung heraus, die für höchste lyrische Kunst bezeichnend ist: die einmal aufgegriffene Darstellungsart, sei es nun Situation oder Betrachtung, wird von der ersten bis zur letzten Zeile fortgeführt. Ja sogar für die Wahrung rein sprachlicher oder grammatischer Einheit, sowie der Analogie innerhalb der verschiedenen Glieder werden wir in seinen Umarbeitungen einige Beispiele finden.

Beginnen wir mit jener Gattung von Aenderungen, welche die Einheit des Motivs durch die Streichung abschweifender Elemente herzustellen suchen, da finden wir zunächst in einer ganzen Reihe von Fällen die erotisch persönliche Wendung des Gedankens nachträglich beseitigt, sodass das Gedicht uns in sich selbst klarer und strenger, für den Leser reproduktionsfähiger entgegentritt. In Sp. V (77) ist das Grundgefühl die

Ueberzeugung von der Kraft intuitiven Schauens gegenüber der Grübelsucht und Alleswisserei des kühlen Verstandes. Dieses Gefühl stellt sich in der Situation eines Trinkliedes dar. Prachtvoll ist der Einsatz:

O nimm die Rosen auf, und um den Becher schlinge,
Dass duftig sei der Trank, gewob'ne Rosenringe;

Die folgenden an Farbe und Gebärde überaus reichen Verse 3—8 werden in der Umarbeitung für g. gestrichen:

Den Becher halt' ich fest, den Keiner soll erstürmen
Und wenn der Schenke selbst an meinem Nacken hinge;
Doch er entreisst mir ihn, nur um ihn neu zu füllen,
Und lacht, wenn trunken ich mir einen Kuss bedinge;
Der Wein, der uns befreit, befittigt unsre Herzen,
Ein Reiher flieg' ich hin, vom Weine nass die Schwinge;

Erst v. 9—14 bringen den oben angeführten Gedanken; ihm zuliebe tilgt wohl der Dichter die schönsten Verse seines Gedichtes, weil die anakreontische Stimmung nicht Motiv, sondern nur Rahmen sein sollte. Diese Stellung nimmt sie in der Fassung für g. denn auch ein: sie tritt im Anfangs- und Endbeit des Gedichtes auf, ohne irgend welche erotische Anspielung zu enthalten. Ein klareres Beispiel ist Sp. XII (85). Die erste Fassung enthielt deutlich neben einander zwei Motive, die so schlecht verknüpft waren, dass eins das andere nur abschwächte und verdunkelte: v. 1—8 erzählen uns die alte persische Symbolik von der Liebe der Nachtigall zur Rose, die sich vor Leid entblättert, weil sie der Nachtigall nicht folgen kann. V. 9—14 schildert die Liebe des Dichters zu seinem Freunde, worin wir nicht etwa eine Anwendung der oben dargestellten Symbolik zu sehen haben, sondern gerade dadurch, dass er diesen zum Gärtner der Rose macht, zieht er das neue Motiv rein äusserlich und verwirrend mit in die Symbolik hinein, ohne es in eine innere Beziehung zum vorhergehenden zu setzen. Die zweite Fassung (g. IX, 86) lässt daher v. 9—14 fallen, das erste Motiv erscheint mit geringen Umarbeitungen und steht allein, nur wird das zweite Verspaar nunmehr an den Schluss gestellt, um der Sitte des ganzen Spiegels folgend den Namen des Hafis aufzunehmen. Auch hier ist die persönliche Erotik vollkommen beseitigt.

N. G. VI (132) zeigt rein kontemplative epikuräische Stimmung. Nur v. 11/12, die Schlussverse, brachten eine erotische Wendung:

Allein ich dulde gern die Qual, die uns vielleicht,
Sobald an deine Brust berauscht ich sinke, folgt.

In der Umarbeitung für g. fallen diese Verse weg. — Verwandt ist die Aenderung, die Platen in N. G. XXI (149), jedoch schon im Manuskript vornahm, indem er zwei Verse, die sich nach Vers 10 noch anschlossen, entfernte:

Und reicht der Schenke mir anders mit zitternder Hand ein Glas,
Beneid' ich Keinem den Himmel, von welchem er prophezeit.

Durch diese Streichung wurde zwar der erotische Einschlag nicht ganz entfernt, doch äusserte er sich grösser und gedankenvoller in v. 5/6. — Ebenfalls eine Manuskriptänderung ist die Tilgung von 2 Versen, die auf den Schluss eines der italienischen Gaselen folgten (G. I, 184): Alle 14 Verse dieses Gedichtes sprachen bescheiden liebenswürdig von der spielenden Flüchtigkeit der Lieder des Dichters, die gestrichenen Verse hätten diesen Hauptgedanken nicht zum Vorteil des zierlichen Gasels erotisch ausklingen lassen:

Wenn ich voll von Wein und Liebe
Dein geliebtes Herz umschlinge.

Auf das gleiche Prinzip lassen sich zurückführen die Streichungen von 11 v. 11/12, 26 v. 9, 10, 151 nach v. 12, 164 v. 11—14.

Noch mannigfache andere Aenderungen zeigen das Bestreben Platens, vom Motiv abschweifende Elemente zu entfernen, ohne dass er damit auf eine Beseitigung des Erotischen abzielte. So tilgt er in Sp. XIII (87) für g. v. 3—6:

Die Rebe schiesst gewaltig auf, wohin du gehst,
Umrankt sodann gelassen dich, wiewohl du schweigst;
Die Wolken, die am Himmel blüh'n, umflittigen
In rosenroten Massen dich, wiewohl du schweigst.

Die mystische Ueberladenheit dieser Verse hat mit dem sonst überall scharf ausgesprochenen Gedanken des Gedichtes: dem ungewollten Selbstverrat des Liebenden, kaum noch etwas zu tun. Auch mochten sie dem späteren Platen gar zu prunkvoll erscheinen. — Direkt dem Grundton widersprechend waren die nachher gestrichenen v. 11—12 von N. G XXXIV (162), die sich wohl nur durch den Reimzwang ergaben:

Mancher nun empfindet meiner Seele Glut,
Dem ich kalt geschienen, oder trocken sonst;

in den übrigen Versen drückt sich fast die gegenteilige Stimmung aus, eine in den Wechselfällen und Eindrücken des Lebens nie sich trübende Abgeklärtheit. — Hier zu erwähnen ist auch die grosse Umarbeitung der Kasside (182) für G., die an anderer Stelle ausführlicher behandelt wird. Platen strich in der neuen Fassung alles, was seinem Helden gar zu dämonischen und dionysischen Charakter verlieh und benutzte von

der alten Lesart mehr solche Züge, in denen Napoleon als bewusster Gestalter des Schicksals auftrat.[1])

Von den vielen noch vorhandenen Beispielen für die positive Wirksamkeit unseres Prinzips erwähne ich noch die Tilgungen von 130 v. 13/14, 140 v. 5/6, 151 v. 9/10 u. 13/14, 157 v. 13/14, 159 v. 13/14, 160 v. 9/10, 179 zwei Verse nach v. 6, 216 v. 15/16. Eine gewisse Redseligkeit, die dem Stil des Gasels an sich schon nahe liegt, ferner auch der Reim hatte in diesen Gaselen Elemente hervorgebracht, die dem Hauptgefühl fremd waren oder sich nur durch schwierige Associationen mit ihm verknüpfen liessen. Platens spätere Abneigung gegen gar zu barocke und sinnliche Ausprägung mag Hand in Hand mit dem Isolierungsprinzip die Weglassungen von 88 v. 7/8, 92 v. 7/10, 110 v. 15/16, 134 v. 9/10 und 146 v. 5/6 verursacht haben.

Anschliessend an solche Beschneidungen seines Textes lassen sich zwanglos jene Aenderungen betrachten, die zur Erzielung der Einheit des Motivs widersprechende oder ablenkende Momente nicht gänzlich beseitigten, aber umgestalteten. Diese Fälle sind weniger zahlreich, da der willkürlichen Gaselentechnik gemäss die Weglassung des Unorganischen leichter und häufig kräftiger zum Ziele bringt, als eine Umformung. Zwei Beispiele kann ich anführen, wo die Umarbeitung zugleich eine Entfernung des Erotischen bedeutet. In N. G. XIV, (141), einem Trinkliede an die Freunde, das in fröhlicher Resignation des Lebens Eigenmacht und Sprödigkeit vergessen möchte, lautet v. 9 ursprünglich:

Den Himmel, wenn mein Arm dich umschlingt, begehr' ich nicht,

In g. finden wir diese Zeile folgendermassen verändert:

Den Himmel, wenn an's Herz euch ich drücke, begehr ich nicht.

Auf diese Weise bleibt der Dichter in der pluralischen Anrede der v. 1—8 ohne eine erotische Umbildung des Gedankens. In dem Schönheitsgasel N. G. XXII (150) bildet sich für g. folgende Umgestaltung:

1. Fassung:

Wenn uns endlich auch verlassen dieser Erde schöner Lenz,
O so blüht in deinen Gliedern, was den Menschen wohlgefällt!
Dieses Landes ganze Jugend legt dir Liebesfragen vor,
Möchtest du darauf erwidern, was den Menschen wohlgefällt!

---

[1]) Eine Aenderung, die dem Prinzip der Motivisolierung entgegenhandelt und die einheitlich starke Stimmung der Grundfassung lähmt, ist die Wiederaufnahme der für g. gestrichenen v. 15/16 von N. G. XXV (153).

2. Fassung:

Hat uns auch der Mai verlassen, Jugend ist im Winter Mai,
Jugend zeigt in schönen Gliedern, was den Menschen wohlgefällt.

Die zweite Lesart hat die erotische Färbung aufgegeben und zwar zu Gunsten einer für den Geniessenden weit reproduktiveren Ausprägung, die sich auch im Charakter ganz den vorhergehenden v. 1—8 anpasst. — Mehr Beispiele lassen sich finden, in denen weniger die Beseitigung der erotischen, als vielmehr die Umformung irgend welch anderer fremder oder in der Idee noch ungelöster Elemente uns entgegentritt. So ändert der Dichter trotz seiner späteren Abneigung gegen den Apostroph in Gh. II (2), das in Gedankengängen des älteren Schelling die Weltschöpfung behandelt, den zweiten Vers folgendermassen:

1. Fassung:

Dein reiner Wunderspiegel sei die Welt

2. Fassung:

Dein ew'ger Wunderspiegel sei die Welt,

und zwar, weil er auf diese Weise dem sonst dargestellten Gedanken von der ewigen Emanation des Weltalls aus dem Absoluten gerechter wird. In Gh VIII (9), diesem flehend verlangenden schwärmerischen Liebesgedichtchen beginnen die vier ersten Beits in der Urschrift mit dem Optativ: „Könnt' ich — —". Die Aenderung ist äusserlich geringfügig, aber höchst bezeichnend; im Druck finden wir überall die Fassung: „Dürft' ich — —". Der neue Ausdruck hebt sich über den einfachen Wunsch empor zu der Anspielung auf einen gewährenden Herrn und steigert damit bedeutend die Grundstimmung des Gedichtes. In N. G. XXVIII (156) malt uns der Dichter mit ein paar kräftigen vollfarbigen Zügen die verschiedenen Abschnitte seines Lebens; um seinem Thema ganz zu genügen, ändert er den ersten Vers:

1. Fassung:

Zu Felde zog ich jung und zart,

2. Fassung:

Der Trommel folgt ich manchen Tag.

Die zweite Fassung enthielt nicht nur den Bericht von dem Feldzug nach Frankreich, den Platen mit einem bayrischen Regiment im Jahre 1815 mitmachte, sondern brachte auch

noch eine Hindeutung auf seinen Aufenthalt im Münchener Kadettenhaus, wo die Zöglinge des Morgens durch den Schlag der Trommel geweckt wurden[1]). Aus ähnlichen Gründen geschah eine handschriftliche Aenderung in v. 19 der Kasside:

1. Fassung:

Was Verdienst sie, Macht sie preisen, tratst du nieder in den Staub,

2. Fassung:

Was sich rühmt des Scheinverdienstes, u. s. f.

Die erste Lesart hätte der Auffassung Raum geben können, dass Napoleon gegen Verdienst und Macht überhaupt aufgetreten sei; das wollte Platen sicherlich nicht gegen seinen Helden aussagen. — Durch das gleiche Prinzip erklären sich die grösstenteils gleich in der Urschrift vorgenommenen Aenderungen von 2 v. 2, 2 v. 4, 5 v. 1, 32 v. 7, 36 v. 5 44 v. 5/6, 73 v. 11, 91 v. 11, 99 v. 8, 103 v. 3/4 149 v. 1, 151 v. 9, Kasside v. 1, 21. — An dieser Stelle weise ich auch noch kurz auf die in sich belanglosen Korrekturen hin, die erst durch andere Umarbeitungen notwendig wurden. So lautete Sp. XX (94) 1/2:

1. Fassung:

Jede Tulpe muss zur Leier, muss zum Saitenspiele werden,
Soll dein ganzes Lob gesungen vom Beginn zum Ziele werden;

In der Umarbeitung dieses Gasels zum Rubâî finden wir die

2. Fassung:

Soll dein ganzes Lob geschrieben, vom Beginn zum Ziele werden;
Müssen Paradiesesvögel Spender ihrer Kiele sein.

Die Aenderung von „gesungen“ in „geschrieben“ erklärt sich auf den ersten Blick als eine Folge der Umgestaltung der Bilder im Vordersatze[2]). Eng verwandt ist die Manuskriptänderung von 158 v. 5, zu erwähnen sind auch die beiden Aenderungen für g. 76 v. 11 und 151 v. 15/16.

Es existiert noch eine andere grosse Gruppe von Aenderungen, die man in ihrer Eigenart zunächst kaum von jenen Tilgungen unterscheiden kann, die ich bereits oben durch das Isolierungsprinzip erklärt habe. Doch stellt sich der genaueren Untersuchung dar, dass es sich hier nicht wie bei den bereits behandelten Aenderungen um eine Beseitigung

[1]) Siehe dazu auch Tschersig p. 136
[2]) Das bestätigt auch Platens Brief an Fugger vom 25. Febr. 1828

von Elementen handelt, welche das Grundmotiv durchkreuzten oder abschwächten, sondern lediglich um eine Konzentration des dichterischen Gebildes, indem vorzüglich Wiederholungen stark beschnitten wurden. Alle Wiederholungen liegen der orientalischen Dichtung sehr nahe, erstens weil die willkürliche Mosaik des lyrischen Gedichtes die Erneuerung des alten Gedankens in neuem Gewande kaum bemerkte, dann auch, weil die Steigerung des Gedankens, wenn man von einer solchen sprechen darf, nur erzielt werden konnte durch die Häufung der Parallelen in Bildern und Gleichnissen, die dann ihrerseits häufig im Ueberreim die deutliche und pointierende Einheit besassen. Platen hat sich dieser Technik in der Gaselendichtung des Jahres 1821, wie wir bereits wissen, mit Fleiss bedient. Wir finden daher in den Aenderungen, die er gleich im Manuskript vornahm, kaum eine Streichung dieser Art. Um so zahlreicher treten sie uns entgegen in den Umarbeitungen für g. und G. In seinen reiferen Jahren war ihm ja alles gar zur Ueberladene ohnehin nicht mehr sympathisch. Solche Streichungen waren besonders darum ohne viel Mühe vorzunehmen, weil sie den Sinn des Motivs niemals veränderten, ihn wohl gar nach Beschneidung des Rankenwerkes klarer durchscheinen liessen. Höchstens verminderten sie durch die Vermalung der kräftigsten Lichter zuweilen die Eindruckskraft des Gedichtes, wie wir im folgenden noch sehen werden.

In L. Bl. XVII (50) spricht der Dichter von dem Betrug, der hinter aller Schönheit des Lebens sich verstecke. In v. 1—8 stellt er diesen Gedanken eigentlich und in den Gleichnissen von der Rose und dem Schatten dar. Zwei weitere Gleichnisse finden sich in v. 9—12:

> Im Weine löschen wollt' ich heissen Durst,
> Doch ohne Boden schien der Krug zu sein;
> Es schien der Sterne königliche Schar
> Nur von Gefang'nen mir ein Zug zu sein.

Diese vier Verse liess Platen in g. unbeschadet der Ausprägung seines Gedankens fort. In L. Bl XX (53) stellt der Dichter in einer langen Reihe von Gleichnissen die alte Weisheit „per aspera ad astra" dar. Es fallen v. 5/6, 9/12 und 15/16 fort:

> V. 5/6: Es säumt die Aloe am Putztische,
> Bis sie sich zeigt in voller Pracht endlich;
>
> V. 9/12: Getrauert hat der Berg in Schneekleidern,
> Der, rot von Alpenrosen, lacht endlich;
> Dort oben schäumt die Flut des Giessbaches,
> Hier unten fliesst sie wieder sacht' endlich;

V. 15/16: Der Himmel wählt, in Grau gehüllt lange,
Sich eine goldgestickte Tracht endlich; —

Trotz der Tilgung dieser Verse bleiben noch 5 Bilder übrig, die das Gleiche besagen. — Aehnlich wird der Lobpreis des Geliebten in Sp. XIV (88) für g. sehr viel einfacher:

Des Auges Wimper hüllt uns in Strahlenregen die Welt,
Dann wird zum Flammenschwerd sie, zu zücht'gen jeden Verrat;
Wann badend du im Strom stehst, kristallen wird er und hell,
Zum Tulpenbusch verkehrt sich der Binsen dürftige Saat; (v. 7—10)

All diese mystischen prunkenden Verse fallen weg. — Sehr zum Schaden des Gedichtes finden wir in 102 die ganze sinnliche Ausführung des Gedankens, dass die Zeit die Schönheit des Freundes zerstören werde, gestrichen:

v. 3—8: Werden flüchtig deine goldnen Haare?
Soll sich furchen deine goldne Wange?
Werden blass des Bartes dunkle Zeilen,
Aehnlich Schriften, die man wahrte lange?
Soll der kräftigschlanke Wuchs sich beugen
Gleich dem Weidenbusch am Uferhange?

Was übrig bleibt, ist nur der logische und unsinnliche Faden der Gedankenabwicklung. In N. G. I (127, 2. Fass. = 196) hat die Konzentration wenn nicht das Motiv gewandelt, so doch bedeutend den Eindruck abgeschwächt. Nur das Idyllisch-anakretonische bleibt bestehen, die eigentlich erotischen Wendungen fallen mit den v. 3—6 und 13—16 fort:

v. 3—6: Betäubend treibt der Wind des Lenzes Wohlgeruch
Von dir zu mir aus Haar und aus Gewanden her;
Es mahnt die warme Luft an schön're Zonen uns,
Als schläng' ein Myrtenbusch um uns Girlanden her;
v. 13—16: Es kreist die ganze Welt: ein Wirbel reisst auch mich,
Vom Meer des Weins gewiegt, bei dir zu stranden, her;
Bist du es? Ist's der Lenz? Er zaubert oder du
Die Reize wiederum, die mir verschwanden, her.

— Eine sehr vorteilhafte Kürzung erblicke ich in der Entfernung von N. G. XVI (144) v. 7/8; das vorhergehende Beit spricht einfach und wuchtig von dem Lebensleide des Dichters:

Mir geziemt der volle Becher, mir der volle Klang der Lauten,
Denn den vollen Schmerz des Lebens hab' ich als ein Mann ertragen!

Die nun folgenden Verse bringen nichts weiter als eine Aufzählung:

Trennungsqual, verschmähte Liebe, Freundes Hass und Widersacher
Hab' ich und was sonst der Faden des Geschicks mir spann, ertragen;

Sie fallen nur zu Nutzen des Gasels fort. — Auch die Streichung der unfruchtbaren Bilderhäufungen von N. G. XXXIX (167) v. 9/10 und 13/14 ist nur eine Verbesserung zu nennen:

beide Beits variieren den in den anderen Versen schon breit dargelegten Gedanken, der sich am Besten in den endgültigen Schlussversen ausdrückt:

Du wohnst so hoch und ferne, dass eh' er dich erreicht,
Dem Falken des Verlangens die matte Schwinge fällt!

Besonders günstig war auch die Verschmelzung der v. 9—12 der Kasside zu V. 1/2 von G. LV (207)

1. Fassung:

Unter deinen Füssen stürmte das bewegte Meer der Welt,
Und du standst auf beiden Ufern, ragend als Koloss der Zeit.
In des eitlen Wahnes Chaos griffst du schöpferisch hinein,
Dir nun floss das Blut der Völker, das vor diesem floss der Zeit.

2. Fassung:

Während Blut in reichen Strömen floss dem Wahne, floss der Zeit,
Standst du, Held, auf beiden Ufern, ragend als Koloss der Zeit!

— Aber der Aenderungen dieser Art sind viel zu viele, als dass man sie nur annähernd alle darstellen könnte, sei es nun, dass der Dichter durch die Konzentration gar zu hochtönende, fast bombastische Ausprägungen entfernte, sei es, dass ihm dadurch wirklich eine klarere Zeichnung des Gedankens gelang. Nur erwähnt seien noch die Tilgungen von 30 v. 7/8, 42 v. 2/8, 56 v. 11/12, 57 v. 3/4, 91 v. 9/10, 99 v. 2—6, 136 v. 7/8, 143 v. 3/4, 153 v. 9/10 und 17/20, 161 v. 7/8, 165 v. 5/6, 171 v. 7/8 und 178 v 13/14.

An dieser Stelle mag noch eine andere Art von Streichungen und Umarbeitungen erörtert sein, welchen neben dem Konzentrierungsprinzip ganz offenbar das Bestreben zugrunde liegt, im Besonderen orientalische Elemente zu beseitigen, mögen sie nun der morgenländischen Landschaft oder kulturellen und historischen Gebieten entnommen sein. So ändert Platen in Gh XXV (27) den ersten Vers:

1. Fassung:

Du grollst dem Schah, weil du gebunden bist — —

2. Fassung:

Du grollst der Welt, weil du gebunden bist — —

Aehnlich fallen in L. Bl. XIX (52) die Verse 9/10 fort:

Der Meuter zuckt das Messer auf den Schah,
Er wird ein Fröner seinem Frone nur!

Die Verse 9/10 von Sp. IV (76), die sich an den „Sofi" (eigentlich Sûfî), den mohamedanischen Mönch wenden, werden gestrichen, ebenso in L. Bl. XX (53) die v. 5/6, in denen von der uns fremden Aloe ausführlicher die Rede ist. —

Symbolik und Ausdrucksweise der morgenländischen Lyriker spiegelte sich gar zu deutlich in den Vergleichen des Geliebten mit der Cypresse, des Liebenden mit dem Staube vor seiner Tür,[1]) beide Vergleiche, besonders der erstere sind häufig nachgeahmt; Gedichte, in denen sie vorkamen, wurden wie die prächtigen Gaselen 82 und 102[2]) gewöhnlich später unterdrückt oder wenn möglich, die betreffenden Verse ausgemerzt, so 79 v. 3/4 und 81 v. 5/6. Aehnlich motivieren sich die Tilgungen von 81 v. 11/12, wo eine orientalische Chiffrenspielerei[3]) beseitigt wird, und der zwei auf 90 v. 5/6 folgenden Verse, wo die sentimentale Lobpreisung eines schönen Bartes für unser Gefühl fast geschmacklos klingt. Eine Anspielung auf einen orientalischen Mythos fällt fort durch die Aenderung von 99 v. 2.

Auch die Umschaffung mehrerer Gaselen in Vierzeiler sei hier angefügt, sie lässt sich am ehesten aus einer Synthese des oben behandelten Isolierungsprinzips mit dem Konzentrationsbestreben verstehen. Der Vierzeiler hat, wie schon bemerkt, viel Aehnlichkeit mit dem Epigramm; er verlangt strengste Einheit des Gedankens und knappste Darstellung. Im Ganzen handelt es sich hier nur um vier Fälle. Besonders lehrreich ist die Umarbeitung von Sp. XX (94) in Rubâî XII (95). V. 7/8 von Sp. XX eigneten sich abgesehen von geringfügigen Abweichungen vom Metrum des Rubâî[4]) durch ihre antithetische Struktur vorzüglich zu einer Verwendung im Epigramm:

Meine Lieder, Tepp'che sind es, die ich deinen Tritten breite,
Doch sie könnten Baldachine, wenn es dir gefiele, werden;

Wir finden sie wieder als v. 3/4 des Vierzeilers. V. 1/2 mussten dort untereinander reimem, doch waren die beiden ersten Verse des Gasels an sich zu blass, da sie nicht einmal eine Anspielung auf den Dichter, den Liebenden, darum auch keine Verknüpfungsmöglichkeit mit den Schlussversen des Rubâî enthielten. Diese war vorhanden in v. 5/6:

Soll ein Dichter von dir schreiben, wie du, Schönster, es verdienest,
Müssen Paradiesesvögel Spender ihrer Kiele werden.

Diese Verse jedoch erfüllten nicht die Reimforderung; durch

[1]) Die Symbolik ist bei Hafis freilich nicht genau dieselbe: Dort beneidet der Liebende den Staub vor der Tür des Geliebten. Platen hat das Bild entschieden gesteigert. So auch Tschersig p. 112; ähnlich bei Goethe, Westöstl. Diw., Buch des Sängers, (Allleben.)

[2]) 102 zum ersten Mal bei K—P. gedruckt.

[3]) Siehe auch Westöstl. Diw., Buch Suleika „An des lust'gen Brunnens Rand —".

[4]) Platen wandte durchweg den trochäischen Viertakter in achthebigen Langzeilen mit stumpfem Ausgang an. Die einzigen Ausnahmen Rub. XV (124) und XVI (125) wurden zu Platens Lebzeiten nicht gedruckt.

die Zusammenstellung von v. 1 und 4, wurde dann der Dichter völlig den Ansprüchen des Vierzeilers gerecht: der Doppelreim war gegeben, ebenso wie in den „Federkielen“ der „Paradiesvögel“ die Anspielung auf den schreibenden Dichter. — Ein ähnliches Beispiel haben wir in der Entstehung des Rubâî X aus v. 2, 6, 3/4 von N. G. XL (168). Leichtere Arbeit hatte Platen in der Umgiessung von N. G. XXXII (161) zu Rubâî V (115), wo er abgesehen von einer kleinen metrischen Anpassung die v. 1/2 und 5/6 des Gasels in ihrer ursprünglichen Gestalt gebrauchen konnte. Auch die Zusammenstellung vom Rub. XIII (122) aus N G. XLIV (172) v. 1/2 und 9/10 bot sich fast von selbst dem Dichter dar.

All diese verschiedenen Gruppen von Aenderungen zielten darauf ab, das Motiv des einzelnen Gedichtes klarer herauszustellen, aber nicht immer erwies sich der Gedanke schon fortschreitend gegliedert, wenn alles Ueberflüssige und Ungemässe entfernt oder die Fassung des einzelnen Verses gegen das Grundgefühl ausgeglichen war. Zuweilen zeigte sich der Einfluss der orientalischen Technik auch in einer recht undeutschen Verwirrung des Gedankenganges, dem eine deduktive Struktur nur durch eine Umstellung der Verspaare unter sich verliehen werden konnte. In wieder anderen Fällen wurde es nötig, in den einzelnen Beits die innere Beziehung durch eine Umarbeitung erst herzustellen oder die vorhandene zu betonen. Eine Aenderung der zuletzt beschriebenen Art finden wir schon recht früh und zwar in der Umarbeitung des Manuskripts von L. Bl. II, (35) für den Druck. In dem sehr mystischen Gasel lauteten die Schlussverse 7/10 ursprünglich:

Wann öffnend ihren heil'gen Schatz
Entzwei die Bundeslade springt;
Wo ist die Knospe, frag' ich dann,
Aus der die Blume Gnade springt?

Eine greifbare Beziehung war zwischen v. 7/8 und 9/10 überhaupt nicht vorhanden; diese schuf die Aenderung, indem sie die dunkle Metapher von v. 7/8 auflöste und das wenig suggestive Bild von v. 9/10 durch ein deutlicheres ersetzte:

Wann öffnend ihren treuen Schatz
Des Sarges morsche Lade springt:
„Wo ist der Busen“, ruf' ich dann,
„Aus dem die Milch der Gnade springt?“

— Ein besonders instruktives Beispiel für die nachträgliche Vermittlung eines psychologischen Gedankenganges haben wir in der schon berührten Umarbeitung von N. G. XXXIV (162)

für g. . V. 11/12, lauteten ursprünglich, die abgeklärte Grundstimmung geradezu durchkreuzend:

> Mancher nun empfindet meiner Seele Glut,
> Dem ich kalt geschienen, oder trocken sonst,

Erstaunlich und unbegreiflich ist die Fortsetzung in v. 13/14:

> Aber neu verführen wirst du mein Gemüt,
> Denn was wollen anders deine Locken sonst?

Die zweite Fassung schafft den inneren Zusammenhang, indem nunmehr zwei neue Verse, welche den kühlen, selbstsicheren Grundton konsequent fortleiten, für die oben zitierten Verse 11/12 eintreten, wodurch dann der Gegensatz der Schlussverse (früher 13/14) erst verständlich und zur Pointe wird:

v. 7—10: Gegenüber einem Angesicht wie deins
War ich nicht so frostig, nicht so trocken sonst;
Aber neu verführen u. s. f.

In N. G. XXXVII (165) wurde erst durch eine Umstellung der Verspaare die natürliche Deduktion hervorgerufen. Ich bringe zunächst die Urfassung mit Weglassung der für g. gestrichenen Verse, da diese nur eine Parallele zu einem vorhergehenden Gedanken enthalten:

1. Fassung:

> Oft mit banger Seele, spiel' ich den Zerstreuten, dir zu Liebe;
> Oft auch nehm' ich mich zusammen vor den Leuten, dir zu Liebe;
> Und damit des Lenzes Reize sich erhöh'n in meinen Augen,
> Denk' ich, dass sich Flur und Garten nur erneuten dir zu Liebe;
> Oft in deiner Freunde Zirkel hab' ich angehört geduldig
> Worte, welche nichts verfangen, nichts bedeuten, dir zu Liebe;

Die zweite Fassung bringt die beiden letzten Verse gleich nach den zwei ersten, da sie an die Situation von v. 1/2 unmittelbar anknüpfen und sie fortleiten, das mittlere Verspaar wird durch ein steigerndes „Ja“ („Ja, damit des Lenzes Reize u. s. f.“) mit V. 1—4 verbunden. — Einen nah verwandten Fall haben wir in der Umarbeitung von N. G. XLII (170) zu (203) G. XLVI. Aehnlich erklären sich die Versumstellungen in den Manuskripten von 8 (v. 5/6, 7/8 = v. 7/8, 5/6) und 150 (v. 5/6, 7/8 = v. 7/8, 5/6); in der Umarbeitung von 103a zu 103 wurde erst durch die inhaltliche Aenderung von v. 7/8 die Umstellung der zwei Verspaare 7/8, 9/10 notwendig. Lediglich durch Hinzufügung einer Interjection schafft Platen die engere Verbindung in 30 v. 9; eine Coniunction bringt 136 v. 9 mit den vorhergehenden Versen in Zusammenhang. Durch die Tilgung von v. 9/10 vereinigte er in 151 zwei eng zusammengehörige Beits, deren zweites er

mit dem vorhergehenden durch ein „denn“ noch deutlicher verknüpfte.[1])

An dieser Stelle mag sich auch am Besten die Erörterung über jene Aenderungen einfügen, die Platen zur Herausgestaltung der Pointe vorgenommen hat. Denn darin liegt wohl vorzüglich die Kunst der Pointe: zartestes Empfinden zu besitzen für die Möglichkeiten, die in der Fortleitung eines Gedankenganges liegen können. Sei es nun, dass der Dichter die Dunkelheit seiner Symbole entschleiert, indem er mit eigentlichen Worten sagt, was vorher in Bildern mehr verborgen als dargestellt war, sei es, dass er in überraschender Antithese seinen Gedankengang umschlagen lässt, durch neue Beleuchtung ihn erhöht oder aus dem fremd und kühl erscheinenden Gebilde plötzlich selbst hervortritt. — In Gh. V (6) bringt der Dichter in v. 1—6 drei vollständige kleine Parabeln, indem er die Knospe, den Vogler und die Biene von ihren Mühen erzählen lässt, die sie aufwenden müssen, ehe sie ihrer Aufgabe gerecht werden Die Anrede an den Zuhörenden ist die zweite Pers. sing., z. B.:

Die Knospe sprach: Du siehst, ich bin im Keim erst!
Was spät die Welt entzückt, es ist geheim erst.

V. 7/8, welche die 3 Parabeln durch ihre Deutung auflösen, lauteten dementsprechend ursprünglich ebenfalls:

Du siehst mich wandeln ohne Kranz im Haupthaar:
Lass nur die Welt erfahren meinen Reim erst!

In solcher Gestalt hoben sich diese Verse rein formal nicht genügend gegen die vorhergehenden ab, zumal nunmehr der kleine Einleitungssatz der drei übrigen Beits plötzlich aussetzte. Darum hebt der Dichter in der zweiten Fassung den pointierenden Schlussatz aus den anderen Sätzen heraus, indem er den Singular durch den Plural ersetzt:

Ihr seht mich wandeln u. s. f.

---

[1]) Hier sei auf einen Irrtum hingewiesen, den Tschersig p. 133 offenbar in der Interpretation des Gasels begangen hat. In den v. 9/10 von 208 (2. Fassung von 151):

„Denn wer zur Scheibe, sich, zum Ziel die Sonne wählt,
Der sendet stets umsonst die leichten Pfeile weg!“

sieht er eine „Absage“ an alle, welche den Sänger mit böser Nachrede oder guten Lehren verfolgen. In der Tat sind diese Verse nur die Fortleitung von v. 7—8:

„Ich zöge gern den Weg, den eure Tugend bahnt,
Doch blieb ich stets davon um eine Meile weg;“

Schon die Konjunction „denn“ weist auf diese innere Verbindung hin, die Verse 9/10 bedeuten also nichts als einen Verzicht Platens, dem angepriesenen Tugendideale nachzugehen: hier würde er mit seinen Bemühungen ebensowenig zum Ziele kommen, als ein Pfeil zur Sonne.

In der Umarbeitung von 64 für den Druck (3. Fass.) stellt Platen die Pointe her,[1]) indem er die Verse 65 v. 7/8, die ziemlich allgemein klingen, dadurch steigert, dass er selbst aus ihnen hervortritt:

2. Fassung:

Nachtigallentöne klingen, süsser Trieb
Lockt zu dichten an den Dichter allzumal.

3. Fassung:

Sing, o Nachtigall und bring', o Schenke, Wein,
Dass er funkle deinem Dichter rosenrot.

Von 218 lautete die Urfassung der v. 9—14:

Oben auf den Hügeln sassen
Knaben, die die Flöte bliesen;
Ach, und deine schönen Augen,
Was vergliche sich mit diesen?
Liebesglück und Wein und Freude
Hat noch keiner weggewiesen.

Die beiden letzten Verse klangen matt, nachdem v. 11/12 bereits das Gedicht pointiert hatten, diese Verse selbst wurden durch die allgemeineren 13/14 nur verwässert. In der 2. Fassung finden wir 11/12 als die abschliessenden Verse, 13/14 folgen auf 1/2. In L. Bl. XX (53) das in Platens mystischer Zeit entstand, fand sich eine Pointe, die vollkommen orthodox-christlich zugespitzt war; sie löste eine Reihe von Gleichnissen folgendermassen auf:

Wir waren lange schnöder Welt Beute,
Bis des Erlösers wir gedacht endlich.

Rein inhaltlich mochte sie dem späteren Platen nicht mehr gefallen, darum liess er sie weg, ohne sie zu ersetzen, sodass dieses Gasel in seiner Fassung für g. nur aus einer langen Reihe von Gleichnissen besteht, denen eine wirkliche Auflösung ermangelt.

Wir haben noch einige Fälle aus dem Sp. zu erwähnen, in dem sich Platen die Aufgabe stellte, jedes einzelne Gasel mit einer Beziehung auf seinen geliebten Meister Hafis zu beschliessen. Diese Aufgabe war wohl nur dann völlig gelöst, wenn sich diese Beziehung ungezwungen aus dem Gedanken des Gedichtes ergab. Das ist nicht immer gelungen, sondern oft ist das Hafismotiv schlecht mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden, sodass die zwei letzten Verse ruhig weg-

[1]) K-P. 64 = 1. Fassung.
K-P. 65 = 2. Fassung.
Gh. XXX K-P. 63 = 3. Fassung.

fallen könnten, so in 76 und 83. Zuweilen nun hat sich Platen bemüht, durch eine Aenderung das Schlussbeit mit der vorhergehenden Gedankengruppe fester zu verzahnen, so z. B. in der Umarbeitung der Urfassung von Sp. VII (79) für den Druck. Die v. 1—12 enthielten den Lobpreis des sorglosen und unschuldigen Freundes, nur lose verknüpfend lautete v. 13/14 ursprünglich:

Von Hafis lerne beglückt zu leben und frei:
Wir beide lehren's im Gesange so schön!

Die Aufforderung des ersten dieser Verse erschien nach dem Voraufgegangenen wenigstens überflüssig, die andere Fassung dagegen wird dem Zusammenhang gerecht:

Von dir und Hafis lerne lieben die Welt,
Und ich verkünd' es im Gesange so schön.

In Sp. XII (85) war durch die Entfernung eines ganzen Motivs die Schlusswendung unmöglich geworden, die neuen Schlussverse knüpfen sehr glücklich an den Grundgedanken, das Rosenmysterium an:

Wohl euch, dass Hafis unter euch, euch ihren Schmerz zu deuten,
Weil ihren goldnen Busen doch vor euch verschliesst die Rose.

Die Urschrift von Sp. XVIII (92) brach sogar ohne die Erwähnung des Hafis ab, erst später kam das Schlussbeit hinzu, vermochte jedoch nur eine recht äusserliche Beziehung zu dem glühenden Schönheitsrausch von v. 1—10 folgendermassen zu schaffen:

Und was ich tue, verdank' ich dem Meister im Ost allein:
Dass ich dir huldige, Hafis, erfahre die ganze Welt!

Einen singulären Fall haben wir in der Umarbeitung von 105 v. 7,8:

1. Fassung:

Und in der Hand der Perserjünglinge
Hafisens lieblichen Divan zu schau'n;

2. Fassung:

Und in der Hand der Perserjünglinge,
Des Hafis lieblichen Divan zu schau'n.

Es ist nicht anzunehmen, dass Platen sich an der Genetivbildung der ersten Fassung gestossen habe, da er doch diese Form in dem Widmungsgedicht an Otto v. Bülow[1]) auch gebraucht hat. Mir scheint die Aenderung nur vorgenommen zu sein, um den Namen des Hafis rein lautlich deutlicher hervortreten zu lassen.

[1]) K-P. III p. 72, Zeile 16.

An dieser Stelle lassen sich organisch auch jene wenigen Umarbeitungen besprechen, die Platen vornahm, um dem Einsatz eines Gedichtes volleren bedeutenderen Klang zu geben. So begann 69 (Zeit der L. Bl.) ursprünglich lehrhaft und kontemplativ:

Zwar alte Worte mögen's sein: Vergiss nicht mein!
Doch schreibe dir's im Busen ein: Vergiss nicht mein!

Die zweite Fassung findet gleich kräftig das Grundgefühl;

Vergesst mich alle, du allein Vergiss nicht mein!
Dein Busen soll mein Zeuge sein! Vergiss nicht mein!

Ebenfalls glücklich zu nennen ist die Umprägung des Anfangs von Sp. XVII (91):

Hat doch auch im Paradiese der Prophete nicht versagt
Mädchen, ewig junge, schöner als die Sonne, wenn es tagt;

Die zweite Fassung kehrt das Verspaar einfach um:

Mädchen, ewig junge, schöner als die Sonne, wenn es tagt,
Hat sie doch im Paradiese der Prophete nicht versagt.

Auch die Aenderung des Einsatzes von N. G. X (136) für g. liess sogleich den Hauptgedanken des Gedichtes stark anklingen:

1. Fassung:

Was ist's? Was soll geschehn? Die Zeiten sind verwirrt,

2. Fassung:

Du blühst umsonst, Natur! Die Zeiten sind verwirrt.

Alle die vorhergehenden Beispiele haben uns gezeigt, wie Platen das Ur- und Grundmotiv verstärkend zum Ausdruck brachte, indem er beschnitt und umformte, oder auch, wenn das nicht genügte, die verschiedenen Schichten der Ausprägung psychologisch einander zuordnete. Aber schon oben sprach ich von einer anderen Einheit, die mit der Klärung des Inhaltlichen nicht unmittelbar etwas zu schaffen hat, von der Einheit der Anschauung. Diese Einheit ist in der orientalischen Lyrik verhältnismässig noch am Klarsten gewahrt, Improvisation und Situationstechnik gehen Hand in Hand. Auch Platen folgte der einmal ergriffenen inneren Form, meistens mit feinem Instinkt bis zum Schluss des Gedichtes; wo er sie verletzt fand, setzte er häufig mit seinen Aenderungen ein und oft nicht ohne Glück. In der ersten Fassung von L. Bl. XXX (64) verliert er sich von der Situation der beiden ersten Verse in eine weitläufig betrachtende Erinnerung, die durch

die Schlussverse wieder zur Situation zurückgeführt wird. In 65 ist diese Erinnerung ausgeschaltet: das bedeutend kürzere Gedicht füllt sich nur noch aus der umgebenden Wirklichkeit mit seinen Gedanken. Auch in der dritten und letzten Fassung (63) bleibt Platen dieser Aenderung in der Anschauungsart treu. — In Sp. II, (73) das als ein echtes Tanzlied ganz aus der Situation hervorgeht, wird diese noch gesteigert durch die nachträglichen Verse:

> Trinkt aus dem Turban, wenn's an Bechern fehlt,
> Bis Schlummer zuckt am Augenlide hier;

In Sp. XIX (93) wird gegenüber den lobpreisenden Phantasien des Liebenden die Situation des Trinkliedes kräftig festgehalten, durch die Zusetzung von v. 7/8:

> Du rufst Musik, berührst du das Glas, aus ihm hervor,
> Du färbst, auf dem du wandelst, den Kiesel zum Saphir.

In 101 wird durch die Aenderung eines einzigen Wortes Verdeutlichung der Situation angestrebt (v. 5/6):

1. Fassung:

> Lass lauschen uns dem Falle des Quells,
> Wer hörte sein Getose genug?

2. Fassung:

> Lass lauschen uns dem Falle des Quells,
> Wer hörte dies Getose genug?

Der Einheit des Grundgefühls widersprach die Fragestellung in Gh. XIV (15) v. 7/8:

> Da den ersten Vers du sangest, den ich dir sendete,
> Wissend nun, wie sehr ich glühte, glühte die Wange dir?

Sonst ist das ganze Gedicht durchaus getragen von völliger Zuversicht in die Liebe des Freundes[1]), dem würde der Zweifel widersprochen haben. Im Druck finden wir daher den Fragesatz durch einen Affirmativsatz folgendermassen ersetzt:

> Da du sangst die frühsten Lieder, die ich dir sendete,
> Fühlend ganz, wie sehr ich glühte, glühte die Wange dir.

Zu erwähnen sind hier auch die Tilgungen in dem berühmten Gasel L. Bl. IX (42), das weiter unten im Ganzen betrachtet werden wird.

---

[1]) Die Vermutung Tschersigs (p. 77), dass sich dieses Gasel auf Euphrasie de Boisséson beziehe, widerlegt sich durch den in der Urschrift stehenden Vers:

„Als du ahntest zum ersten Male, Geliebtester — —"

Aus einer Vorliebe des Dichters für rein formale Einheit in der gramatisch-syntaktischen Prägung erklären sich ebenfalls einige Aenderungen. In dem kleinen meisterhaften Gasel Gh. XX (21) waren die einzelnen Elemente, die der Dichter symbolisch verwertete, einfach aneinandergereiht, nur v. 5 begann in der Urschrift mit einer steigernden Partikel: „Sogar der Mensch — —“ Der Druck bringt die Aenderung: „Und jener Mensch — —“ — Einen ganz ähnlichen Parallelismus des Ausdrucks verfolgt Platen in der Aenderung von N. G. XXV (153), in dem er alle Verspaare die nicht in die Frageform gekleidet sind, ausser einem wegstreicht, im Ganzen 6 Verse, v. 9/10 und 17—20. Natürlich ist diese Aenderung auch inhaltlich bestimmt, alle diese Fragesätze sind rhetorisch und drücken seine Verwunderung aus. Die affirmativen, späterhin entfernten Sätze schwächten diese vorsätzlich ungelöste Stimmung beschwichtigend ab. Diesem Falle verwandt ist eine Angleichung der Satzform in den Manuskriptänderungen von 42 v. 8 und 144 v. 7.

Anhang:

Da wir in dem vorliegenden Kapitel nur Fragen des inneren und äusseren Stils betrachtet haben, so werden hier am besten einige besonders charakteristische Proben von Gesamtumarbeitungen Platenscher Gaselen erörtert werden können. Die mehr systematische Betrachtung des Platenschen Schaffens gemäss den Prinzipien, die in den Aenderungen vorwalten, kann schwerlich einen vollen Einblick in die Werkstatt des Dichters gewähren; darum möge es mir erlaubt sein, diesen notwendigen Mangel aller analytischen Arbeit durch die zusammenhängende Betrachtung einiger grosser Umschaffungen zu ersetzen.

Eine Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen von Gh. III (3) ist hier sehr unterrichtend:[1])

1. Fassung:

Wenn das Licht Geschosse voller Glut verschwendet fernehin,
Wenn die junge Sprosse wieder Düfte spendet fernehin,
Wenn das Wasser wieder spiegelhell und ruhig, wenn der Fisch
Mit bewegter Flosse sich ein Segler wendet fernehin,
Lass mich hin denn eilen, wo ich hinverlange lange schon

[1]) Die sämtl. Fass. von diesem Gas. brachte zuerst Unger in den St. V. L. 1904 IV, p. 305 f — Die K—P. Ausg. lässt hier an Klarheit zu wünschen übrig. Zur Erleichterung des Vergleichens füge ich folgende Uebersicht hinzu. 1. Fassung: K—P. IIIa, v. 1 4 Text, v. 5—6: „Lass mich hin denn eilen u. s. f. wie oben,“ v. 7 - 9 Fussnote zu K—P. IIa, v. 10: „Als ihr Buhlgenosse u. s. f. wie oben.“ 2. Fassung: K P: IIIa Text. 3. Fassung: K—P. III, Text und Lesarten. 4. Fassung. K—P. III Text.

Und auf heil'gem Rosse sei der Weg vollendet fernehin
Nach dem Liliengarten keuscher Liebe, nach der Phantasie
Diamantnem Schlosse, das das Auge blendet fernehin.
Wo der Rose Wangen blöd erröten, wenn ihr Nachtigall
Als ihr Buhlgenosse Minnelieder sendet fernehin.

2. Fassung:

Wenn das Licht Geschosse voller Glut verschwendet fernehin.
Wenn die junge Sprosse wieder Düfte spendet fernehin,
Wenn das Wasser wieder spiegelhell und ruhig, wenn der Fisch
Mit bewegter Flosse sich ein Segler wendet fernehin,
Wenn der Rose Wangen blöd erröten, weil ihr Nachtigall
Als ihr Buhlgenosse, Minnelieder sendet fernehin:
Dann erscheint ein hohes Frauenbild und siehe da, es blickt
Hoch vom Zauberschlosse, das das Auge blendet, fernehin;
Lass mich hin denn eilen, wo ich hin verlange lange schon,
Auf dem Parsi Rosse sei der Weg vollendet fernehin.

4. Fassung:

Düfte sprüht die junge Sprosse fernehin,
Und die Sonne wirft Geschosse fernehin;
Spiegelruhig glänzt die Welle, sieh, der Fisch
Segelt mit bewegter Flosse fernehin;
Sieh, die Ros' errötet, weil ihr schickt ein Lied
Nachtigall, ihr Buhlgenosse, fernehin;
Dort am Hügel sieh den Jüngling, wie er blickt
Nach der Liebsten Marmorschlosse fernehin;
Lass uns eilen, sei es mit dem Pilgerstab,
Oder auf dem stolzen Rosse fernehin!

Fassen wir zunächst die 2 Fassungen von IIIa ins Auge, so finden wir hier nicht so tief greifende Aenderungen, wenn auch die Komposition straffer, die Ausprägung des Gedankens klarer geworden ist. Die erste Fassung ist nur ein Versinken in lauter Symbolen, ein Schwelgen in Sehnsucht nach einem unbekannten, an Wundern reichen Lande. Nur im 3. Beit ist rein durch die imperativische Form eine Art von Höhepunkt geschaffen. Dieses etwas schwächliche Crescen do-Decrescendo ist in der zweiten Fassung beseitigt: der Gedanke erweitert und steigert sich bis zum Schlusse, der nun den bedeutsamen Imperativ enthält. Schon vorher geben die ganz neuen Verse 7/8 dem hypothetischen Satze der 6 ersten Verse seine Auflösung. — Gänzlich umgegossen tritt uns die Motivwelt von IIIa in III entgegen. Der innere Stil, insofern er in der Anschauungsart sich ausdrückt, der Rhythmus, der Satzbau sind gewandelt. Auf die weitgedehnte, visionäre Betrachtung ist verzichtet zugunsten scharf beleuchteter Situation. Das Gefühl des Dichters hat sich, wenn man bei einem Lyriker so reden darf, objektiviert, es tritt uns in einer Gestalt entgegen, die reicher ist an innerer Reproduktionskraft für den Aufnehmenden. Aus den märchenhaften Formen einer uns

fernen Phantasie, der wir nur bewundernd lauschen können, werden wir mitten in den uns wohl bekannten Frühling versetzt, wir stehen nicht mehr gleichsam ausserhalb, sondern hören an uns selbst die Aufforderung ergehen, in Wanderlust hinauszueilen und der strahlenden Welt uns zu erfreuen. Das „Lass mich hin denn eilen“ von IIIa verwandelt sich in „Lass uns eilen.“ Dieser Aenderung der inneren Stilart entspricht ein äusserst bezeichnender Wechsel des Rhythmus. Die schwer klingenden fast caesurlosen, langhinschleifenden trochäischen Achttakter[1]) sind sechstaktigen Trochäen gewichen, die sich schnell sprechen lassen und dadurch den hellen stumpfen Abschluss der Zeilen deutlicher hervorheben. Dass die kunstvolle Verwendung des Innenreimes neben dem End- und Ueberreim nunmehr unmöglich geworden ist, wird nicht als Mangel empfunden. Was den Satzbau der beiden Fassuugen anbetrifft, so hat sich die langatmige Periode von IIIa, welche dort 8 resp. 10 Verse ausfüllte, in viele kurze einfache Sätze aufgelöst.

Auch die Entstehung des meisterhaften Gasels 188 verlohnt es sich wohl zu betrachten; in der Umarbeitung der Fassung L. Bl. IX (42) in die zweite, die zum ersten Mal in g. gedruckt wurde, lässt sich das subtilste Gefühl für künstlerische Wahrung und Abrundung der Stimmung erkennen.

1. Fassung:

Wie die Lilie sei dein Busen offen, ohne Groll,
Aber wie die keusche Rose sei er tief und voll;
Lass das Meer in deinem Herzen wogen ungestüm,
Denn es schleudert an das Ufer schöner Muschel Zoll;
Endlich hat dein Mut den Tiger, Jäger, kühn erlegt,
Wenn der Pfeil auch von der Senne mit Gerassel scholl;
Lass die Regengüsse stürmen im Gefilde rings,
Sieh nur, wie des Marmorbades hohes Becken schwoll;
Lass das welke Blatt vom Baume stürzen in den Teich,
Weil es taumelnd noch im Tode sich berauschen soll;
Weine, weine, denn es spiegelt deiner Liebe Bild,
Im Kristalle sich der Träne, die vom Auge quoll.

2. Fassung;

Wie die Lilie sei dein Busen offen, ohne Groll;
Aber wie die keusche Rose sei er tief und voll!
Lass den Schmerz in deiner Seele wogen auf und ab,
Da so oft dem Quell des Leidens dein Gesang entquoll!
Wäre Daphne nicht entronnen ihres Buhlen Arm,

[1]) Die genauere Untersuchung der Wandlungen des Rythmus bringe ich im Kapitel der metrischen Aenderungen, p. 91, wo sich auch ergeben wird, dass sich diese Verse nicht in viertaktige Trochäen zerlegen lassen.

Welchen Kranz um seine Lyra schlänge dann Apoll?
Fürchte nicht zu sterben, Guter! denn das Leben trügt:
Gib der Erde gern den letzten, schauderhaften Zoll!
Lass das welke Blatt vom Baume stürzen in den Teich,
Weil es noch im Todestaumel sich berauschen soll!

Die erste Fassung bringt rhapsodisch Höhen und Tiefen, lauten und gedämpften Schmerz, in der zweiten ist jeder Vers gänzlich aus der Nuance jenes Grundgefühls geboren, die in v. 1/2 aufleuchtet. Diese beiden Verse mit ihrer sanften Mahnung und der sanften Fülle ihres Tons bilden das Thema, dazu mochten die ursprünglichen Verse 3/8, abgesehen davon, dass sie dem späteren Platen zu viel Wiederholungen enthielten, nicht recht passen mit ihren wilden, stark gefärbten Gleichnissen des ungestüm wogenden Meeres, des drohend rasselnden Pfeiles, des Gartens der von Regengüssen gepeitscht wird. All diese Bilder fallen daher in der zweiten Fassung fort. L. Bl. v. 3/4:

Lass das Meer in deinem Herzen wogen umgestüm,
Denn es schleudert an das Ufer schöner Muschel Zoll

lauten nunmehr:

Lass den Schmerz in deiner Seele wogen auf und ab,
Da so oft dem Quelle des Leidens dein Gesang entquoll.

Allerdings ist die Einheit des Bildes in diesen Versen vernichtet, dafür finden wir eigentliche Bezeichnungen, sowie die Abschwächung der äusseren Bewegung, die edle, gerade, mehr betrachtende Fortführung der Grundstimmung. V. 5–8 lassen sich in keiner anderen Gestalt in der neuen Fassung auch nur andeutungsweise erkennen. Dafür tritt ein völlig neu geschaffenes Bild auf, dass in seiner antiken Klarheit wiederum nicht misstönend die von weise bejahender Entsagung redende Ruhe unterbricht:

Wäre Daphne nicht entronnen ihres Buhlen Arm,
Welchen Kranz um seine Lyra schlänge dann Apoll?

Ebenfalls neu sind v. 7/8 der zweiten Fassung. Es sind nackte unbildliche wehmütige Worte eines wohl erfahrenen Menschen:

Fürchte nicht zu sterben, Guter, denn das Leben trügt:
Gib der Erde gern den letzten, schauderhaften Zoll!

V. 9/10 der ersten Fassung werden unverändert in die zweite aufgenommen: das Gleichnis des müde vom Baum niedersinkenden Blattes passte sich durch seine gemessene Bewegung der Stimmung und auch rein gedanklich den vorhergehenden Versen vollkommen an. Hiermit kingt dieses klassische Gasel

aus; die Verse 11/12 der ersten Fassung, die nur eine abschwächende Ablenkung des schon geschlossenen Gedankens enthielten, fielen fort. Von der ursprünglichen Fassung sind die zwei ersten und letzten Verse übrig geblieben, die sechs neu geschaffenen Verse mit den übernommenen zusammen bilden nunmehr ein Gedicht, das durch seine hohe Stilkunst sich auszeichnet und eines der vollkommensten Gaselen Platens überhaupt darstellt.

Als letztes ausführliches Beispiel betrachten wir die Umarbeitung der Kasside (182) für G. (207); leider muss ich mir versagen, die ausserordentlich langen beiden Fassungen hierher zu stellen. Nur das Schema der Aenderung füge ich der Auseinandersetzung hinzu:[1])

1.Fassung: v. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
2.Fassung: v. 5, 6, 2, 1, 3, 4, 7,
1.Fassung: v. 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
2.Fassung. v. 8, 9, 10, 11, 12, neu 13/14.

Platen schreibt am 24. Mai 1829 an den Grafen Fugger: „Die schlechte Kasside an Napoleon habe ich in eine gute Ghasele verwandelt.“ Diesem Urteile Platens ganz beizutreten, ist schwer; die Precisierung des Gedankens wurde nicht erreicht, ohne dass die ursprüngliche Frische gelitten hätte. — Führen wir uns nunmehr das Charakteristische der zwei Fassungen vor Augen. In beiden finden wir Napoleon als den vom Glück begünstigten Organisator der ziellos dem Wahne hingeopferten Kräfte der Masse, in der Kasside zeigt sich auch der wollüstige Rausch des weltunterjochenden Heros, prachtvoll dargestellt in v. 1/2:

> Ja, du standst in kräft'ger Jugend, grosser Buhlgenoss der Zeit,
> Als dein Arm den Riesenkörper, voll Begier, umschloss der Zeit.

In den ebenfalls gestrichenen v. 5/8 finden wir die trunkene Willkür des Halbgottes, der Kronen schmiedet und Kronen zerschlägt, Bäume rodet und Bäume pflanzt, das Wild der Zeit mit Netzen fängt oder niederschiesst mit seiner Waffe. Aber eben so unberechenbar und gewaltsam als ein begeisterter Heros zeigt sich das Schicksal. Und es ist noch mächtiger: ihm unterliegen zuletzt auch seine Lieblinge (v. 23—26, 31/32). All diese starken und dionysischen Farben werden weggenommen, es bleibt ein kraftvoll gezeichneter Gedanke, der des genialischen Taumels gänzlich enträt. — Das positive

[1]) Die oberen Zahlen sind die Versnummern der ersten Fassung, die untere Reihe zeigt die Benutzung dieser Verse in der Zählung der zweiten.

Ergebnis der Umarbeitung ist hiermit bereits gestreift, es besteht in der klaren und konzentrierten Durchleuchtung des einen Motivs. Kass. v. 15—18, 29/30 fallen als Wiederholungen weg, v. 9—12 werden zu einem einzigen Beit, machtvoll bezwungen von einem grossartigen Bilde:

1. Fassung:

Unter deinen Füssen stürmte das bewegte Meer der Welt,
Und du standst auf beiden Ufern, ragend als Koloss der Zeit.
In des eitlen Wahnes Chaos griffst du schöpferisch hinein,
Dir nun floss das Blut der Völker, das vor diesem floss der Zeit.

2. Fassung:

Während Blut in reichen Strömen floss dem Wahne, floss der Zeit,
Standst du, Held, auf beiden Ufern, ragend als Koloss der Zeit!

Kass. v. 13/14, die dort ein wenig abstrakt klingen, tauchen im Gasel auf als v. 3/4. Die Darlegung und Begründung der beiden ersten Zeilen des Gasels findet sich in den prägnanten Bildern und Ausdrücken von v. 3/4 und 19/20 der Kasside, im Gasel v. 5—8. Neu sind die Schlussverse des Gasels, sie enthielten entsprechend der Abschwächung des Grundgefühls einen versöhnlichen Ausklang durch die Betrachtung des unsterblichen Ruhmes, den auch die Zeit dem grossen Eroberer nicht rauben werde.

Als charakteristische Proben von Umarbeitungen erwähne ich noch die 3 Fassungen von L. Bl. XXX (63), das unter völligem Wandel des inneren Stils erst allmählich zur Vollendung gedieh, ferner die 3 Fassungen von N. G. XI (137), in denen sich eine höchst merkwürdige Aenderung in den Motiven zeigt. Die erste Fassung (138) enthält nur ein künstlerisches Bekenntnis, die zweite (137) fügt ein erotisches Motiv hinzu, die dritte (137 mit Lesarten) erhebt das erotische Motiv zum Hauptthema; das Urmotiv sinkt dann zu der Bedeutung eines Rahmens herab.

V. Kapitel.

Die Umgestaltung einzelner Motive.

Aus dem vorhergehenden Kapitel haben wir ersehen, dass sich eine ganze Fülle der Gaseländerungen aus dem Widerspiele der dichterischen Struktur des Morgen- und Abendlandes erklären. Wir fanden die Einzelumarbeitungen häufig durch die Wirksamkeit des Deduktionsprinzips verursacht, auch erkannten wir bereits deutlich in der Wandlung des Platenschen Kunstgefühls die spätere Neigung zu ernster Gedanklichkeit und gemässigter Färbung. Dennoch finden wir nicht alle von dem Dichter vorgenommenen Umschaffungen in der Arbeit um die Gesamterscheinung seines lyrischen Gebildes bedingt, sondern eine grössere Gruppe von Aenderungen ergab sich aus dem Ringen des Künstlers um die Wärme und Stärke, die Klarheit und Einheit des Einzelausdrucks. Dass es nicht im Sinn des reiferen Platen lag, möglichst viel abstrakte Wendungen aus den Urfassungen späterhin in die Sinnlichkeit der Anschauungen umzuformen, wissen wir bereits; wir werden denn auch nur wenig Fälle finden, die durch diese Tendenz sich erklären liessen. Wir müssen uns wohl hüten, jene grosse Gruppe von Anbildungen abstrakter Elemente an die Einheit einer bereits bestehenden sinnlichen Anschauung hierherzurechnen: hier ist viel weniger eine koloristische Neigung des Künstlers zu erkennen, als vielmehr die Strenge seiner Linienführung; Platen strebte hier nur danach, sein Gefühl einzig in den Möglichkeiten des einmal aufgenommenen Einzelbildes darzustellen. Darum gehört unter die Betrachtung dieses wichtigen Gesichtspunktes nicht nur jene Angleichung abstrakter, sondern auch die Umgiessung jener unter Umständen sinnlichen Elemente, die dem Kerne und Umfange der einmal gewählten Anschauung fremd geblieben waren. Neben diesem inneren Stilprinzip finden wir in den Aenderungen des Einzelausdrucks noch das mehr formale Bestreben, syntaktisch die Kraft des einzelnen Gebildes zu steigern: insbesondere spielt hier die Wiederholung eine Rolle. Wieder andere Umarbeitungen erklären sich weniger durch solchen Trieb des künstlerischen Instinktes, als mehr sachlich durch die Absicht des Dichters, der Sondergestaltung Deutlichkeit, Umfänglichkeit der Bedeutung oder Geschmack zu verleihen.

Wie wir schon sahen, sind der Fälle, in welchen Platen eine gänzlich abstrakte Wendung in die sinnliche Anschauung steigerte, nur sehr wenige; und selbst diese sind Aenderungen, die gleich im Manuskript stattfanden. Zunächst bringe ich hier zwei Umarbeitungen, in denen der Dichter nur das letzte Grundgefühl mit in die zweite Fassung hinüber nahm, ohne dass wir etwa die einzelnen Elemente der ersten Fassung dort wieder erkennen könnten. In Gh. XIV (15) v. 3/4 finden wir folgende Aenderung:

1. Fassung:

Als du ahntest zum ersten Male, Geliebtester,
Dass ich mich um dich bemühte, glühte die Wange dir.

2. Fassung:

Als du mir den Wein kredenzet, welcher im Glase mir
Funkelnd, wie dein Auge, sprühte, glühte die Wange dir.

Die zweite Fassung vermeidet alle die bildlosen und prosaischen Wendungen der ersten und erhebt das Motiv in scharfe Situation. Die versinnlichende und verdeutlichende Steigerung eines einzelnen abstrakten Ausdrucks haben wir in der Umarbeitung von 103a v. 1/2:

1. Fassung:

Entsprungen ist, entsprungen ist
Ein Gram, der unbesungen ist.

2. Fassung:

Entsprungen ist, entsprungen ist
Ein Lied mir, das misslungen ist.

Ebenso erklärt sich die Aenderung von 179 v. 1/2:

1. Fassung:

Wenn Liebe sich von Liebe scheidet,
Wer weiss, wer mehr, wer minder leidet?

2. Fassung:

Wenn Auge sich von Auge scheidet,
Wer weiss u. s. f.

— Nahe verwandt ist in Gh. XXIIIa (25) v. 3 die Umschaffung eines allgemeinen und bildloseren Ausdrucks in den präzisen und besonderen:

1. Fassung:

Nicht umgarnet von Armida's Zaubernetz

2. Fassung:

Nicht umgittert von Armidens Lockennetz. —

Mehr die Erhöhung einer bereits sinnlich geschauten Wendung

ist die Aenderung v. L. Bl. IX (42) v. 11/12:

1. Fassung:

Weine, weine, denn es spiegelt sich des Freundes Bild,
Sich in der kristall'nen Träne, welche dir entquoll.

2. Fassung:

Weine, weine, denn es spiegelt, deiner Liebe Bild
Im Kristalle sich der Träne, die vom Auge quoll.

Für den entgegengesetzten Vorgang, die Umwandlung der sinnlichen Anschauung in die abstrakte, haben wir auch nur wenige Beispiele, doch muss hier mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass der gleiche Kunsttrieb, der in diesen vereinzelten Fällen sich darstellt, ungleich deutlicher in den ausgedehnten Streichungen zum Vorschein kommt, die wir im vorhergehenden Kapitel betrachtet haben. An dieser Stelle kann es sich nur um diejenigen Aenderungen handeln, die nicht deutlich aus dem Grundmotiv zu erklären und darum schon untergeordneter Natur sind. Hierher gehört die Manuskriptänderung von L Bl. IX (42) v. 5:

1. Fassung:

Endlich hat dein Pfeil den Tiger, Jäger, kühn erlegt.

2. Fassung:

Endlich hat dein Mut den Tiger u. s. f.,

dann auch die Umarbeitung von Gh. XXVII (29) v. 1. für G.:

1. Fassung:

Nah dich, ungeweihte Wespe, diesem Blumenherde nie,

2. Fassung:

Nah dich, ungeweihte Wespe, diesem frommen Herde nie.

Zu erwähnen wären endlich auch die beiden Fassungen von Gh. XXV (27) v. 4:

1. Fassung:

Verklage nicht das fromme Schwerd der Zeit,
Dein Dolch ist schuld, dass du voll Wunden bist;

2. Fassung:

Verklage nicht das fromme Schwert der Zeit,
Wenn du der Mann der tausend Wunden bist!

Viel tieferen Einblick in Platens ausgeprägtes Gefühl für eine gebändigte Form gewähren jene Umarbeitungen, welche die Einheit der sinnlichen Anschauung, sei es in der Wiedergabe der Wirklichkeit oder in der Metapher, erst herstellen. Es handelt sich in allen diesen Fällen um die notwendige

Wechselbeziehung zwischen dem Gegenstand und seinem eigentümlichen Bewegungskreis. Oftmals passte ein Substantiv nicht zu dem an sich ausdrucksfähigen Verbum, dem es als Subjekt oder Objekt beigeordnet war, oder es wurde dessen Funktion wenigstens nicht ganz gerecht: dann wählte der Dichter ein anderes Substantiv, das gänzlich in der Bewegung und Farbe des bestimmenden Verbums aufging. So beginnt L. Bl. XXII (55) ursprünglich ziemlich matt:

Nach schönen Tulpen hasche nicht,

die zweite Fassung folgt der Funktion des Verbums und ersetzt den ruhig verharrenden Gegenstand durch einen möglichst beweglichen:

Nach Sommervögel hasche nicht,[1])

Die Manuskriptfassung von Sp. XIII (87) v. 3/4 wagt es sogar, von einer umrankenden Tulpe zu reden: ihren Platz nimmt viel organischer später die Rebe ein. — Ziemlich blass lautete auch die Urfassung von N. G. XI (137) v. 5:

Mit vollen Händen werf' ich aus die Schätze, die mein Herz bewahrt,

ihre Erfüllung findet die Gebärde des Verbums erst in der Umänderung:

Mit will'gen Händen werf ich aus die Münze, die das Herz geprägt.

Noch kälter und prosaischer mutet die Manuskriptwendung von N. G. XLIV (172) v. 9 an:

Vor die Füsse deines Rosses warf ich meine Poesie,

wirklich geschaut ist das Motiv erst in der zweiten Fassung:

Vor den Hufen deines Rosses streut' ich meine Lieder aus.

Als ganz ähnliche Fälle erwähne ich die Umarbeitung von IX v. 3 und 144 v. 3[2]). — Aber nicht nur das Verbum konnte in der eben dargestellten Weise auf die Aenderung des Substantivs wirken, sondern ebensowohl der Charakter des Substantivs eine Umschaffung des Verbalausdrucks erzeugen. So

---

[1]) „Sommervögel" ein nicht nur Platen eigen Synonym für „Schmetterlinge".

[2]) Verwandt ist die interessante Aenderung in Gh. I. v. 5/6:

1. Fassung: „Feuer schürt am Cedernstamm, und Opfers Rauch
Schlage duftig um den Riesen siebenmal."

2. Fassung: „Feuer schürt am Stamm der Ceder, und sein Duft
Wind' als Rauch sich um den Riesen siebenmal."

Hierin haben wir vorzüglich eine verschärfende Ausprägung des visuellen Motivs zu sehen, das erst in der zweiten Fassung auf einen Ursprung sich konzentriert.

hat Platen zuweilen ein blasses und gebärdeloses Zeitwort durch ein bewegtes ersetzt, das sich dem zugehörigen Substantiv innerlich anpasste. Hier ist zu erwähnen die Aenderung von Gh. XXIII (24) v. 1:

1. Fassung:

Schatten gönnt die laubige Platane mir,

2. Fassung:

Schatten wirft die laubige Platane mir,

Ihr entspricht das Verhältnis der beiden Fassungen von Gh. XXIII (24) v. 3:

1. Fassung:

Minder lob' ich mir den glatten Pfad, als den,

2. Fassung:

Minder froh betret' ich glatten Weg, als den,

Auch die Manuskriptänderung von 28 v. 5 und 184 v. 7/10 gehört hierher. — In Sp. XVII (91) v. 8 hatte Platen von der Quelle gesagt:

Spritzt, zerschlagend sich am Felsen, bis zum Himmel unverzagt;

hier war der Fehler eigentlich zweifach: Das Motiv war nicht nur schlecht ausgedrückt, sondern von vornherein schlecht gesehen. Eine Quelle, die sich bereits zerschlagen hatte, konnte nicht mehr bis zum Himmel spritzen. Die zweite Fassung[1]) nimmt die Gebärde natürlicher auf:

Prallt am Felsen ab und sprützet bis zum Himmel unverzagt;

— Die Rückwirkung eines Substantives auf ein Substantiv zeigt sich in der singulären Aenderung von 31 v. 2, ein Adjektiv passt sich dem Charakter des Substantivs an in der Umarbeitung von Rub. VII (117) v. 3.

An dieser Stelle müssen auch einige Umarbeitungen erwähnt werden, die der Einzelausdruck unter dem Einfluss der Metapher erlitten hat. In einigen Fällen geht dieser Einfluss unmittelbar auf die Wirklichkeitsgestalt, für die der Tropus eingetreten war, so in der Manuskriptänderung von Gh. X (11) v. 5, wo der Dichter ein Adjektivum, das zu der angewandten Metapher keine Beziehungen enthielt, durch ein bedeutsameres ersetzte:

1. Fassung:

Die Sonne dünkt mich jede frische Rose

[1]) Hier ist bei K—P. im Apparat des „g." weg geblieben. Die zeitliche Folge der Citate geht hervor aus der Schlösser'schen Ausgabe: „Die Gedichte des Grafen August von Platen." Leipzig 1910. Dort ist immer die letzte Fassung abgedruckt worden. (I, p. X.)

2. Fassung:

Die Sonne sei dir jede volle Rose.

Gleiches Gepräge trägt die Aenderung von Sp. V (77) v. 13/14, auch sie erstrebt die visuelle Anformung von Realität und Bild:

1. Fassung:

Doch hört, was Hafis spricht: „Der Wein ist eine Sonne,
Der Kelch ein halber Mond. —

2. Fassung:

Doch hört, was Hafis spricht: „Der Wein, was ist er? Sonne.
Die Schale? Halber Mond. —

Einen feinen Vergleich für den Aufbau des Gasels findet die Umarbeitung von Sp. X (83 v. 10):

1. Fassung:

Doch eines schmück', o Hafis, der Brust Rotunde von allen.

2. Fassung:

Nur eines schmück', o Hafis, des Lieds Rotunde von allen.

Einige andere Beispiele werden uns zeigen, wie die Metapher auf die Bewegung der umgebenden Satzteile zurückwirkte. In Gh. XIX (20 v. 1) lautet die ursprüngliche Fassung:

Wer schuf (wob) den Nerv im Weltgehirne? Du.

2. Fassung:

Wer zog den Nerv u. s. f.

Hier passte sich das Verdum dem Bilde der Metapher plastisch an. Ein ähnlicher Fall liegt vor in der Umarbeitung von N. G. XXIV (152) v. 11/12:

1. Fassung:

Wer mir zur Seite wandelt, sei gewärtig,
Dass er ein Spiel der falschen Wogen werde.

2. Fassung:

Wer meiner Fahrt Gefährte, sei gewärtig,
Dass er u. s. f.

Auch die Aenderungen von 36 v. 4, 137 v. 3/4 und 177 v. 3 erklären sich deutlich aus der gleichen Tendenz.

All die bisher betrachteten Umarbeitungen erzielten die Einheit und Prägnanz des Motivs durch den folgerichtigen Ausbau der einmal gewählten Anschauung. Zuweilen suchte aber der Dichter rein durch die Behandlung der Wortgruppe seine Motive zu stärken und zu klären. In einigen Fällen hob er einen wichtigen Begriff dadurch hervor, dass er ihn

gleich an den Anfang seines Verses stellte, so in Gh. XVIII (19) v. 7/8:

2. Fassung:

Da du mühevoll die Weisheit fandst,
Büsstest du doch nicht den Glauben ein.

3. Fassung:

Da die Weisheit mühevoll du fandst u. s. f.

Hier fällt die Verstärkung doppelt auf, weil die beiden Korrespondenzbegriffe nunmehr in der antithetischen Form des Kyklos sich gegenseitig betonen. — In N. G. VI (132) ändert er die Anfänge von v. 5 und 7 folgendermassen:

1. Fassung: v. 5: Der Lenz ist kurz — —
v. 7: Das Glück ist kurz — —

2. Fassung: v. 5: Kurz ist der Lenz — —
v. 7: Kurz ist das Glück — —

Die umgekehrte Absicht scheint in Gh. XXIV (26) v. 3 vorzuliegen, wo er eine unnötig pointierende und gezwungene Wortstellung beseitigt:[1])

1. Fassung:

Ein Unerschöpfter schuf der Schöpfer Geschöpfe rings,

2. Fassung:

Es schuf der unerschöpfte Schöpfer Geschöpfe rings

Auch in der Aenderung von 180 v. 9 handelt es sich um die Entfernung einer unschönen Wortstellung. — Ferner suchte Platen durch die Kraft des Parallelismus mitunter ein Gefühl zu vollerem Ausdruck zu bringen, so in N. G. XLIV (172) v. 4:

1. Fassung:

Länger diesen Wunsch im Busen, Lieblicher, begrab' ich nicht:

2. Fassung:

Länger diesen Wunsch im Busen berg' ich nicht, begrab ich nicht;

Aehnlich ändert er N. G. XXX (158) v. 13:

1. Fassung:

An einer schönen Brust zu ruh'n, das ist ein Trost und mir versagt,

2. Fassung:

An einer schönen Brust zu ruh'n, das ist ein Trost und das allein,

Ein rein formaler Parallelismus ist angestrebt in der Umarbeitung von Sp. XXIV (99) v. 4, dort wird die Form des Chiasmus beseitigt und die Glieder der einander zugeordneten

[1]) Siehe dazu auch Hellmuth p. 37.

Wortgruppen stimmen genau in der syntaktischen Anordnung überein:

1. Fassung:

Tulpengarten deine Wange, deine Rede Melodie;

2. Fassung:

Deine Wange Tulpengarten, deine Rede Melodie;

Verwandt ist die Aenderung von N. G. XVII (145) v. 3/4:

1. Fassung:

Ihr blauen Augen werdet nie meine Sterne sein,
Ich weiss ein schwarzes Auge — —

2. Fassung:

Ihr blauen Augen werdet nie meine Sterne sein,
Ein schwarzes Auge weiss ich — —

In Gh. XVIII (19) v. 7/8 beseitigt Platen eine symbolische Beziehung, weil das korrespondierende Glied des Nachsatzes ebenfalls den eigentlichen Ausdruck wählt:

1. Fassung:

Da den Lorbeer du der Weisheit fandst,
Büsstest du doch nicht den Glauben ein

2. Fassung:

Da die Weisheit mühevoll du fandst u. s. f.

Eine ähnliche Uebereinstimmung und Bindung der Konstruktion wird bewirkt durch die Identifizierung der grammatischen Subjekte von Haupt- und Nebensatz in Sp. V, (77) v. 10:

1. Fassung:

Doch wenn ich bin berauscht, erscheint ihr mir geringe;

2. Fassung:

Doch wenn ich bin berauscht, eracht' ich euch geringe;

Aus der Aenderung N. G. III (129) v. 8 ergibt sich die Uebereinstimmung der Zeitform:

1. Fassung:

Doch fühlen, sah'n wir schönes nur, — —

2. Fassung:

Doch fühlten, sah'n wir u. s. f.

Einheit des Verbalausdrucks erreicht die Aenderung von Kass. v. 3:

1. Fassung:

Kön'ge hielten dir den Bügel, Kaiser neigten dir die Stirn,

2. Fassung:

Kön'ge hielten dir den Bügel, Kaiser dir den Baldachin.

Ich betrachte nunmehr kurz diejenigen Umarbeitungen, in denen sich die Wirksamkeit irgend eines bestimmten Kunsttriebes nicht feststellen lässt, weil sie aus rein sachlichen Gründen vorgenommen wurden, um das Einzelmotiv deutlicher, angemessener, umfassender oder auch geschmackvoller hervortreten zu lassen. Um der Deutlichkeit willen wurde offenbar die Aenderung von Sp. X, (83) v. 9 vorgenommen:

1. Fassung:

Den Bildern gram ist Mahmud, drum reinigt alle Moscheen,

2. Fassung:

Den Bildern gram ist Mahmud, befreit davon die Moscheen,

Aehnlich begründet sich die Umarbeitung Sp. XII (85) v. 1:

1. Fassung:

Es trillert Bülbül anderswo, und Tau vergiesst die Rose,

2. Fassung:

Es trillert Bülbül fern von ihr, u. s. f.

Auch sind hierher zu rechnen die Aenderungen von 77 v. 13/14, 81 v. 11 und 144 v. 4. — Noch unfruchtbarer für unsere Arbeit ist es, die Berichtigungen zu betrachten, die Platen wegen geographischer naturwissenschaftlicher oder kulturhistorischer Unzulänglichkeiten für nötig erachtete. Hier sei erwähnt die Aenderung von Gh. VII (8) v. 1, wo er den „morgenländ'schen Barden" in einem „morgenländ'schen Dichter" verwandelt.[1]) Aehnlich verfährt Platen in 22 v. 2, 90 v. 3, 105 v. 9 und 93 v. 15. — Merkwürdiger und innerlicher sind einige Aenderungen, die den ganzen Umfang des Darzustellenden im Ausdruck voller zu erfassen suchten, so greift in Sp. XXIV (99) v. 11 erst die zweite Fassung die beiden Hauptmotive Hafisischer Dichtung, Wein und Liebe, deutlicher auf, während die erste nur der einen Seite gerecht wird:

1. Fassung:

Wähnt ihr mich von Lust befangen, mich von Leidenschaft bezähmt?

2. Fassung:

Wähnt ihr mich von Lust befangen, mich von Trunkenheit entmannt?

Einige andere Umarbeitungen sind Zugeständnisse an Geschmack und Konvention. So entbehren die 2 Verse, die ursprünglich

[1]) Zu Anfang des 19. Jahrhunderts hatte der Ausdruck „Barde" längst die ausschliessliche Bedeutung des „nordischen" Dichters gewonnen.

auf N. G. III (129) v. 10 folgen sollten, nicht einer gewissen Komik:

Im Winde rollt dein Haar sich auf, wir neiden es dem Wind,
Die Spitze deiner Mütze schwankt, und bebend zagen wir.

Auch das Verhältnis der beiden Fassungen von Gh. XVIII (146) v. 13/14 erklärt sich ähnlich:

1. Fassung:

— — — — indes sich mein verwegner Arm
Um dein Schenkels Fülle schlingt, — —

2. Fassung:

— — — — indes sich mein verwegner Arm
Um deine schlanke Hüfte schlingt, — —

Verwandt ist die Aenderung von 218 v. 3. — Einige andere Umarbeitungen suchen Ungeschicklichkeiten im Ausdruck zu beseitigen. So sagt Platen in der ursprünglichen Fassung von Gh. XXVI (28) v. 4 von der Lilie:

Doch blüht die deutsche schwach und klein empor;

die zweite Fassung lautet:

So blüht sie nicht am deutschen Rhein empor;

Aehnliches Bestreben, den Ausdruck zu vereinfachen, zeigt die Umarbeitung von N. G. XXIX (157) v. 3/4:

1. Fassung:

Liebende, ohne zu schwindeln, gehn
Somnambulistisch von Dach zu Dach;

2. Fassung:

Liebende, ohne zu schwindeln je
Somnambulieren von Dach zu Dach;

Eine Tautologie wurde beseitigt durch die Umprägung von 66 v. 3/4.

VI. Kapitel.

Lautliche Aenderungen.

Wir haben nunmehr zu betrachten, wie sich Platen bestrebt hat durch Aenderungen rein lautliche Werte in seinen Gaselen zu steigern, sei es nun, dass er wirklich Neubildungen in diesem Sinne schuf, sei es dass er sich damit begnügte, die störenden Elemente wegzuschneiden. In diesem Kapitel muss ich mehr noch als sonst betonen, dass durch meine Feststellungen keineswegs ein vollständiges Bild davon entstehen kann, eine wie grosse Rolle die Behandlung des Klanges überhaupt in dem Gasel spielt: durch eine Untersuchung, die sich auf nachträgliche Aenderungen beschränkt, lassen sich eben nur diese beleuchten, während das Schaffen im Ganzen nur in den grossen Konturen hervorschimmert, seltener von einem Streiflicht deutlicher getroffen wird. Unter lautlichen Aenderungen sind nicht nur die Umschaffungen zu verstehen, die daraus ausgehen, Vokale, Konsonanten und auch Einzelworte euphonisch einander zuzuordnen, ihre Werte zu benutzen, Misslaute zu beseitigen; auch alle Umarbeitungen um des Reimes willen gehören hierher, nicht etwa in die spätere Betrachtung metrischen Eigentümlichkeiten. — Indem wir mit der Untersuchung der vokalischen Aenderungen beginnen, befinden wir uns zunächst auf ziemlich unsicherem Boden. Durch die neuromantische Dichtung der Gegenwart, jedoch auch durch die frühere Verskunst sind wir freilich mit der Tatsache vertraut, dass dem Schaffen häufig irgend einen Klang, sei es ein Vokal oder eine eigenartige Konsonantengruppe geradezu zum Lautmotiv wird, meistens nur in einzelnen Versgruppen, zuweilen aber auch in ganzen Gedichten. Auch den Zusammenhang solcher Lautbehandlung mit der Grundstimmung, welche das Gesamtgedicht erzeugt hat, vermögen wir nicht zu leugnen, es blieb uns jedoch bis jetzt verwehrt, massgebende Resultate über den Gefühlsgehalt der einzelnen Vokale und Konsonanten, sowie der Verbindungen aus ihnen zu gewinnen. Daher vermeide ich auch, die Umarbeitungen, die unter dem Einfluss eines lautlichen Motivs stattgefunden haben, von dieser inhaltlichen Seite näher zu betrachten. Das Wesentliche ist mir die Feststellung der an sich schon bemerkenswerten Tatsachen.

Bei der Heraushebung bestimmter Vokale nimmt ein meistenteils gedehntes „i“ oder „ü“ den Vorrang ein, so ganz deutlich bei der Umarbeitung der ersten Fassung von 103 v. 1/4 in die zweite,

1. Fassung:

Entsprungen ist, entsprungen ist
Ein Gram, der unbesungen ist.
Mein Leib ist tot, seitdem er nicht
Von deinem Hauch durchdrungen ist.

2. Fassung:

Entsprungen ist, entsprungen ist,
Ein Lied mir, das misslungen ist;
Die Lippe siecht, seitdem sie nicht
Von Liebchens Kuss durchdrungen ist;

Wie ein Seufzer klingt dieser Vokal auch weiterhin durch das Gedicht, in v. 5—6 braucht Platen die von ihm sonst nicht bevorzugte Wortform „itzt“ anstatt „jetzt“ zweimal. Erst in v. 8 weicht das „i“ einem hell aufklingenden „a“, das bis zum letzten Vers festgehalten wird, und vielleicht der heiteren Auflösung des Gedichtes in v. 9—12 entspricht:

Wer fragt noch, da dein Name schon
Durch mich auf allen Zungen ist?
Du weisst, dass Hafis Herz ein Ball
Der Fröhlichen und Jungen ist.

— Aehnlich scheint sich folgende Manuskriptänderung von L. Bl. IX (42) v. 11/12 zu erklären:

1. Fassung:

Weine, weine, denn es spiegelt sich des Freundes Bild,
Sich in der kristall'nen Träne, — —

2. Fassung:

Weine, weine, denn es spiegelt deiner Liebe Bild
Im Kristalle sich der Träne — --

Auch die Manuskriptänderung v. Gh. XXIIIa (25) gehört wohl hierher. In Sp. XII (85) v. 11 ersetzt Platen einen Ausdruck den klar beherrschenden „i“- und „ü“-Lauten zuliebe:

1. Fassung:

Es trillert Bülbül anderswo, und Tau vergiesst die Rose.

2. Fassung:

Es trillert Bülbül fern von ihr u. s. f.

Sehr wahrscheinlich ist, dass der Dichter mit diesen von Liquiden eingeschlossenen feinen Vokalen an den Gesang der Nachtigall erinnern wollte. — In Gh. XIV (15) ist das „ü“

durchweg lautliches Motiv des ganzen Gedichtes, Reim und Ueberreim sind von diesem Vokal bestimmt, die zwei letzten Verse füllen sich in der zweiten Fassung gänzlich an mit diesem lieblichen Klang:

1. Fassung:

Da den ersten Vers du sangest, den ich dir sendete,
Wissend nun, wie sehr ich glühte, glühte die Wange dir,

2. Fassung:

Da du sangst die frühsten Lieder, die ich dir sendete,
Fühlend ganz, wie sehr ich glühte, glühte die Wange dir.

Verwandt ist die Aenderung von L. Bl. IX (42) v. 7:

1. Fassung:

Lass den Regen niederstürmen auf die Gärten rings,

2. Fassung:

Lass die Regengüsse stürmen im Gefilde rings.

Hier bringt die zweite Fassung nicht nur einen „ü"-Laut, sondern verleiht dem schon vorhandenen einen deutlichen Accent, auch wird ein kurzes helles „ä" ersetzt durch ein „i", das dem Klangcharakter des ganzen Verses nahe liegt. Aehnlich ist die Aenderung von 144 v. 9.

Ganz von einem langen oder doch von Liquiden eingeschlossenen „ö" beherrscht, finden wir die letzten sechs Verse von L. Bl. III (36), einem schwermütig mystischen Gasel; alle die Worte, welche dieses „ö" enthalten, nehmen im Verse die korrespondierenden Stellen ein, wodurch sie noch besonders nachdrücklich aufeinander hinweisen. Ich zitiere nur die Verse, in welchen erst durch eine Aenderung das „ö"-Motiv dargestellt wurde.

v. 5: 1. Fassung:

Bist du das Meer, weil unerschöpflich dunkel,

2. Fassung:

Bist du der Strom, weil, u. s. f.

Ferner v. 9: 1. Fassung:

Bist du die heilige Nachtigall der Liebe,
Weil du den Todeskelch der Rose minnest?

2. Fassung:

Bist du die fromme Nachtigall der Liebe u. s. f.

In dem „Gasel nach Hafis" (110) v. 5 ist lediglich durch eine Aenderung in der Wortstellung ebenfalls das „ö"-Motiv deutlicher geworden:

1. Fassung:

Pflücke Rosen von des Schenken rosigem Gesichte heut',

2. Fassung:

Rosen pflücke von des Schenken rosigem Gesichte heut,

Die Umarbeitungen von 44 (v. 5) und 182 v. 7 verhelfen auch dem „o“ zur Herrschaft.

Eine Aenderung in dem zierlichen Tanzgasel Sp. II (73) wiederholt vornehmlich ein langes „e“, das genau an der gleichen Stellung im folgenden Verspaar sogar reimend auftritt:

v. 1—3, 1. Fassung:

Und fehlt euch Glück und fehlt euch Friede hier,
Vergesst es, Freunde, doch im Liede hier;
Euch aufzuregen mit lebend'gem Takt.
Schnitt ich mir Flöten aus dem Riede hier;

2. Fassung:

Entgeht auch Segen euch und Friede hier,
Vergesst es, Freunde, doch im Liede hier:
Euch aufzuregen mit lebend'gem Takt u. s. f.

Auch die Umarbeitung v. Gh. XXIII (24) v. 3 passt sich deutlich dem „e“-Motiv an:

1. Fassung:

Minder lob' ich mir den glatten Pfad, als den — —

2. Fassung:

Minder froh betret' ich glatten Weg, als den — —

— Eine absichtliche Herausgestaltung des „a“-Lautes scheint mir vorzuliegen in der Manuskriptänderung von Sp. IX, (82) v. 2:

1. Fassung:

Das ist der wahre Schöpfungstag, an dem entstand die Schönheit;
Den Koran schrieb Muhameds Faust, doch Gottes Hand die Schönheit;

2. Fassung:

Das ist der wirkliche Schöpfungstag, an dem entstand die Schönheit;
Den Koran malte Muhameds Hand, doch Gottes Hand u. s. f.

Auch hierherzurechnen sind wohl die Umarbeitungen von 172 v. 7 und 31 v. 5. Bemerkenswert ist, dass die 3 zuletzt angeführten Gasele sämtlich in ihren Reimen bereits ein „a“ enthalten.

Den „u“-Laut scheint mir die Aenderung von N. G. XXXI (159) v. 10 hervorzuheben:

v. 9/10, 1. Fassung:

Ich fühlte, dass die Schuld, die uns aus Eden bannte,
Uns brünst'ge Fittige zu höhern Himmeln leihe.

2. Fassung:

Ich fühlte, dass die Schuld, die uns aus Eden bannte,
Schwungfedern uns zum Flug nach höhern Himmeln leihe.

Wie sich ganz allmählich erst durch zwei Umarbeitungen in einem Verspaar deutlich der Diphtong „au“ als Lautmotiv kristallisierte, zeigen uns die Wandlungen von L. Bl. IX (42) v. 9/10. Die ursprüngliche Manuskriptfassung enthielt den „au“-Laut nur ein einziges Mal:

Lass das fahle Blatt im Herbste stürzen in den Teich,
Weil es schwindelnd noch im Tode sich berauchen soll;

Die Fassung für L. Bl. entfernt das breite und starke „a“ und bringt in beiden Versen des Beits noch je einmal den vollen Diphthong:

Lass das welke Blatt vom Baume stürzen in den Teich
Weil es taumelnd noch im Tode sich berauschen soll.

Für g. findet eine weitere Umarbeitung statt, die zwar keine neue Wiederholung des Diphthongs bringt, ihn jedoch günstiger auf das Versganze verteilt:

Lass das welke Blatt vom Baume stürzen in den Teich
Weil es noch im Todestaumel sich berauschen soll.

Fast mit dem Gewichte eines Reimes klingt er nunmehr am Ende eines jeden Halbverses assonierend auf. — Der Diphthong „eu“ findet sich ausgenützt in der Aenderung von Sp. XII (85) v. 3 = (86) v. 9:

1. Fassung:

O wohl euch, dass wir unter euch, euch ihren Schmerz zu sagen,

2. Fassung:

Wohl euch, dass Hafis unter euch, euch ihren Schmerz zu deuten,

Aehnlich hebt die Aenderung von G. XXVII (197) v. 11 den Diphthong „ei“ hervor:

1. Fassung:

Alles andere widersteht mir
Meiner tiefen Wunde wegen.

2. Fassung:

Sonst erheitert kein Geschäft mich
Meiner tiefen Wunde wegen.

Auch die Umbildung von 126 v. 3 beruht wohl auf gleichem Bestreben.

Die Fälle, in welchen eine Umarbeitung eine Wiederholung von Konsonanten in der Form der Alliteration hervorrief, schliesse ich hier an; durch die Alliteration räumt der

Dichter ganz ähnlich wie bei der Vokalwiederholung einem Konsonanten oder einer Konsonantengruppe innerhalb eines Verses oder gar Gedichtes die mehr oder weniger deutliche Herrschaft ein. Obwohl Platen den Stabreim häufig anwandte, kann ich hier doch nur wenige nicht sehr markante Beispiele anführen, da ich mich auf die Aenderungen beschränke. Durch die Umarbeitung von Sp. XIV (88) v. 1 kommt Alliteration zustande:

1. Fassung:

Wer nimmt am Traur'gen Anteil?

2. Fassung:

Wer spricht dem Traurigen Trost zu?

Verwandt ist die Umarbeitung von Kass. (182) v. 3:

1. Fassung:

Kön'ge hielten dir den Bügel, Kaiser neigten dir die Stirn.

2. Fassung:

Kön'ge hielten dir den Bügel, Kaiser dir den Baldachin,

ähnlich auch die Aenderung von 146 v. 9.

Zuweilen gefiel es dem Dichter auch, ein ganzes Wort um des lautlichen Gepräges willen zu wiederholen, darauf weist schon Tschersig[1]) hin, auch Schlösser in seiner Biographie.[2]) Nachträgliche Gestaltung solcher Wortwiederholung finden wir in der Manuskriptänderung von Gh. XXX (32) v. 7:

1. Fassung:

Erscheint der Lenz, so geht das Veilchen vor dem Lenz

2. Fassung:

Schneeglöckchen gehn, erscheinen Blumen, den Blumen vor

Aehnlich ist die Umarbeitung von N. G. XXVII (155) v. 13:

1. Fassung:

Der Rausch erhöht dein Angesicht,
Lass steigen dir zu Kopf den Schaum!

2. Fassung:

Der Rausch erhöht die Wange dir,
Lass steigen dir zu Kopf den Schaum!

Verwandt ist die Benutzung von 2 Worten aus der gleichen Wortfamilie in der Aenderung von N. G. XLVII (175) v. 11:

1. Fassung:

Sich selbst zu schau'n erschuf der Ewige das All,

---

[1]) Tschersig p. 59. [2]) Schlösser p. 407.

2. Fassung:

Sich selbst zu schau'n erschuf der Schöpfer einst das All,

auch die Alliteration des „sch"-Lautes wird durch diese Aenderung noch verstärkt.

Aus Gründen, die ich in den Einleitungsworten zu diesem Kapitel schon auseinandersetzte, füge ich hier eine kurze Betrachtung der Aenderungen an, welche vorgenommen wurden, um den Reim zu läutern oder ihm seine eigenartige Stellung als deutlich wahrnehmbaren und besonderen Klang innerhalb der anderen Lautgruppen zu sichern. Es ist uns bekannt, mit welcher Genauigkeit, ja fast Pedanterie Platen auf die Reinheit seiner Reime achtete: ihm genügte nicht einmal die klangliche Uebereinstimmung seiner Reime, sondern auch für das Auge sollten sich die Reime völlig gleich erweisen. Interessant ist hier seine Kritik über eine Strophe aus der Gries'schen Uebersetzung der „Gerusalemme liberata"[1]), in welcher „dargetan", „nahn" und „an" aufeinander reimen. Den Reim „dargetan" und „nahn" empfindet er als störend, dagegen fällt ihm das kurzklingende „an" als Reimwort überhaupt nicht auf. Den Grund dafür haben wir in Platens süddeutscher Aussprache zu sehen, sie allein konnte einige wenige Reime hervorrufen, die vor einer strengen Kritik nicht bestehen.[2]) Wie viel ihm aber dennoch am tadellosen Reimen gelegen war, zeigen manche seiner Aenderungen. Das Gasel verlangte naturgemäss eine grosse Anzahl von Reimen auf einen Laut, die Gefahr, sogenannte reiche Reime zu bringen, lag nahe. Solche Reimwiederholungen (denn auch der reiche Reim ist nichts Anderes) hat er häufig beseitigt. Die beiden Fassungen von Gh. XXIV (26) v. 8 lauten:

1. Fassung:

Und der es für erhaben achtet, allein zu sein.

2. Fassung:

Der sich und seine Freuden schlachtet, allein zu sein.

Diese Aenderung, die im Ausdruck sicher keine Verbesserung ist, wurde erst für G. vorgenommen, nachdem in g. noch die alte Fassung abgedruckt war. Sie fand statt wegen des Reimwortes in v. 1:

O weh dem der die Welt verachtet, allein zu sein;

In der Kasside (182) fallen zwei Verse weg, die ursprünglich

[1]) K P. VII p. 116.
[2]) Siehe hierzu Graf Schack, Pandora, p. 377.

nach v. 34 standen und das Reimwort „Geschoss“ enthalten. Ihre Entfernung mag durch den Reim „erschoss“ in v. 8 wenigstens mit veranlasst sein. Ebenfalls in der Umarbeitung der Kasside zum Gasel fallen die v. 29 30 fort, sie bringen den Reim „entspross“, der in v 6 als „Spross“ schon auftritt. Als ähnliche Fälle erwähne ich die Beseitigung von 216 v. 13/14 (reicher Reim zu v. 4) und 218 v. 3/4 (reicher Reim zu v. 2). Eine direkte Reimwiederholung fand sich in 2 Versen von 106 (Zeit des Sp), die in der Urfassung auf v. 8 folgten; sie brachten zum zweiten Mal das Reimwort „schlank“, das schon in v. 1 vorkam, sogar mit ähnlicher Beziehung auf das Motiv; sie fallen fort. 103a erfährt in v. 9/10 aus gleichem Grunde eine Umarbeitung:

1. Fassung:

Sobald mein Lied nur dich erhebt,
Wer fragt noch, ob's gelungen ist?

2. Fassung:

Sobald mein Lied nur dich erhebt,
Wer fragt, ob's gut gesungen ist?

Diese Aenderung ist die Folge einer anderen, die in v. 2 für das Wort „gesungen“ „misslungen“ einsetzte und ein schon vorhandenes Reimwort wiederholte. — Reimreinheit im engeren Sinne erstrebt die Aenderung von Gh. XXIIIa (25) v. 1/2:

1. Fassung:

Wie Rinald von Montalbano schlummerst du,
Aber nicht im Liebeswahne schlummerst du;

2. Fassung:

Gleich Alfonsens Heldenahne schlummerst du u. s. f.

Den Augenreim erzielt Platen in Gh. XXVII v. 2 (29) durch die Eintauschung von „Gefährde“ gegen „Beschwerde“. — Tiefer greifen in den organischen Wert des Reimes zwei Umarbeitungen ein, die der orientalischen Forderung, die reimlosen Verse unter sich dissonieren zu lassen, genügen wollen. Durch dieses Prinzip steigert sich bedeutend die Kraft des Reimes und Ueberreimes, deren klare Abhebung im Gasel ja besonders wichtig ist. So lautete Gh. III (3) v. 5 ursprünglich:

Sieh' die Ros' errötet, weil ein Lied ihr schickt — —[1])

In dieser Fassung reimte v. 5 mit v. 7:

Dort am Hügel sieh den Jüngling, wie er blickt — —

[1]) Diese Fassung ist citiert nach Unger a. a. O.

In der zweiten Fassung finden wir in v. 5 die letzten Worte untereinander vertauscht:

Sieh die Ros' errötet, weil ihr schickt ein Lied — —

Ebenfalls v. 5 und v. 9 ergaben in der Urfassung von L. Bl. II (35) einen ziemlich deutlichen Reim: „Wiesenplan" und „dann"; aus diesem Grunde wird der erste Ausdruck umgeändert: „reiner Flur". – Auf eine Verstärkung des Reimwertes sind vielleicht auch 2 Umarbeitungen angelegt, die aus der reimenden Zeile selbst Worte entfernen, welche bereits den Reimvokal vorwegnahmen. So die Aenderung von Gh. VI (7) v. 8 für G.:

1. Fassung:

Der Wahrheit reine Speise mir:

2. Fassung:

Du bringst der Wahrheit Speise mir.

Aehnlich verhalten sich wohl die zwei Fassungen von Gh. XII (13) v. 1, wo die zwei vorletzten Silben die Reimstelle bilden:

1. Fassung:

Die Löwin trägt des Löwen Mähne nicht;

2. Fassung:

Die Löwin ziert des Löwen Mähne nicht;

Traten uns im Vorhergehenden Aenderungen entgegen, die durchweg eine positive Erhöhung des Wohlklanges anstrebten, so werden wir im Folgenden noch manche Fälle zu betrachten haben, die mehr die negative Arbeit leisteten, Misslaute aus dem Organismus des Gedichtes zu entfernen. — Ein vokalisch unschöner Klang ist der Hiatus, wir finden ihn zweimal beseitigt. In L. Bl. XXII (56) lautet die erste Fassung von v. 8:

Kein Leben sei es, das wir lügen, Freund;

die 2. Fassung:

Es sei kein Leben, das wir lügen, Freund;

Aehnlich ändert Platen in der „Ghasele nach Hafis" v. 13:

1. Fassung:

— — auf dem Pfade in das innere Heiligtum,

2. Fassung:

— — auf den Pfaden in das innere Heiligtum.

Der Zusammenstoss von 2 Vokalen innerhalb desselben

Wortes hat vielleicht die Umarbeitung von 180 v. 9 verursacht:

1. Fassung:

Wenn vorbei du ziehest,

2. Fassung:

Ziehst du mir vorüber,

— Zahlreicher sind die Aenderungen, welche durch eine ursprünglich unschöne Behandlung der Konsonanten herbeigeführt wurden. Kollision gleicher Konsonanten wird häufig beseitigt, insbesondere Dentale waren oft zusammen getroffen, was sich aus gewissen Flexionsänderungen unseres Verbums und dem dentalen Anfang des Artikels und mancher Pronomina leicht erklärt. Aufzählend erwähne ich folgende Aenderungen:
Gh. IV (5) v. 3, 1. Fassung:

umdroht die Verzweiflung,

2. Fassung:

umdrohte Verzweiflung,

103a (Zeit d. Sp.) v. 2, 1. Fassung:

Lied dein Bild erhob,

2. Fassung:

Lied nur dich erhebt,

106 (Zeit d. Sp.) v. 5, 1. Fassung:

hält das Zepter

2. Fassung:

nahm das Zepter

N. G. XXIX (157) v. 5, 1. Fassung:

geschwind des Verlangens Weg,

2. Fassung:

geschwinde des Wunsches Weg,

Den Zusammenstoss sowohl von 2 Dentalen als auch von 2 „s"-Lauten beseitigt die Aenderung von Kass. (182) v. 19:

1. Fassung:

Was sich rühmt des Scheinverdienstes,

2. Fassung:

Was nur Scheinverdienst erheuchelt,

Zwei „s"-Laute kollidierten in N. G. XVIII (146) v. 13: „indes sich", die zweite Fassung lautet: „indem sich". Ganz gleicher Art sind die Umarbeitungen von 28 v. 2, 2 v. 4 und auch 24 v. 5, wo zwei „l"- „f"- resp. „sch" zusammenstiessen. — Nicht eine Aufeinanderfolge gleicher Laute, jedoch zwei schwer

auszusprechende Häufungen von Konsonanten lagen vor in „Gh. XVI (17) v. 9:

Alles spielt umher, so sei du selbst, Mensch,

Sehr glücklich wurde hier geändert:

Spiele du nur mit, und sei ein Kind nur,

Aehnlich erklärt sich vielleicht die Aenderung von Gh. I (1) v. 5:

1. Fassung:

Feuer schürt am Zedernstamm

2. Fassung:

Feuer schürt am Stamm der Zeder. —

Charakteristisch für Platens feines Ohr ist es auch, dass er das bedeutungslose Auftauchen des gleichen Wortes innerhalb eines Satzes oder selbst eines ganzen Gedichtes so schwer ertragen konnte, die sonstige Lyrik jener Zeit nimmt es in dieser Hinsicht nicht gar so genau. Die Tendenz, die dieser Sorgfalt zugrunde liegt, ist keineswegs nur rein formal, sondern hängt mit dem innern Stil eng zusammen. Nicht nur lenkt das erneute Aufklingen des gleichen Lautgebildes von harmonischen Geniessen des Gedichtes ab, sondern es wird auch dem wiederholten Worte die Kraft, welche in seiner Singularität lag, geraubt: Wiederholung, welche nicht steigern soll, entwertet. Die einzelnen Fälle solcher Aenderungen, deren ich in den Gaselen mit Sicherheit über 20 feststellen konnte, wäre es unfruchtbar, auszuführen, weil hier das jedesmalige Resultat nur wenig merkwürdige Vergleichungspunkte bietet: ich habe schon oben auf die mehr negative Methode solcher Arbeit hingewiesen. In Gh. IV (5) ändert Platen die v. 9/10, weil sie zweimal ohne besonderen Grund ein gleiches Substantiv brachten:

1. Fassung:

Nieder vom Berge fast fiel ich zum Abgrund,
Aber die Rebe des Berges umwand mich.

2. Fassung:

Schlüpfrigen Höhen entglitt ich zum Abgrund,
Aber die Rebe des Berges umwand mich.

Aehnlich beseitigt er Substantivwiederholungen in 42 v. 5, 91 v. 11, 112 v. 3, 161 v. 3 und 146 v. 9. — Nicht so bemerkbar machten sich naturgemäss die Wiederholungen von Adjektiven, Adverbien oder Pronomina, aber auch diese wurden gewöhnlich entfernt, so in 9, v. 7 zwei Wiederholungen von Adjektiven, desgl. in 15, v. 8, 17 v. 9, 22 v. 7, 38 v. 3,

77 v. 10 und 79 v. 13; Wiederholungen von Verbalausdrücken wurden getilgt in 73 v. 1 und 110 v. 1. Sehr häufig wiederholt sich in den Platenschen Gaselen die Konjunction „doch“, fast ebenso oft das synonyme „aber“, diese Tatsache erklärt sich leicht aus dem antithetischen Aufbau dieser Dichtungsart. Derartige Wiederholungen hat Platen verhältnismässig selten beseitigt, so etwa in 5 v. 6, 13 v. 8, 124 v. 3, 137 v. 7 und 154 v. 8.

VII. Kapitel.

Die metrischen Aenderungen.

Erst die jüngere Zeit hat es gelernt, metrische Fragen von innen her zu betrachten. Auch Platen stand in dieser Hinsicht mitten in den zumeist äusserlichen Anschauungen seiner Zeit: Indessen ist die Dichtung ihren Gang gegangen, hat nach ihren ungegebenen Gesetzen gelebt und sich entwickelt, nur wesentlich theoretischen Naturen unter den Dichtern hat die aufgestellte Norm geschadet. Wir wissen, dass zu ihnen auch Platen gerechnet werden muss, wir kennen bereits die Verirrungen unter welchen manche seiner Oden, insbesondere seine Festgesänge zu leiden haben: er drängte den Stoff einer Sprache, welche unter der Herrschaft des Wortaccentes stand, in die sinnlos abstrahierten Schemata der antiken quantitierenden Verskunst. Dieser consequente Regelgehorsam tritt nun auch sehr häufig in den Gaseländerungen zutage. Oft stellen diese nichts anderes dar, als solch eine Bemühung seiner Theorie zu genügen. Dass er das einmal aufgegriffene Versschema mit ängstlicher, oft zahlenmässiger Innehaltung der Hebungen und Senkungen, abgesehen von einer einzigen Ausnahme immer durchgeführt hat, haben wir schon erfahren; so weisen diese Beobachtungen im voraus darauf hin, dass seine metrischen Umarbeitungen nur eine geringe Ausbeute für organische Untersuchungen bieten, ja sogar teilweise nur der antikisierenden Methode, als von ihr bedingt, zugänglich sind. Die relativ merkwürdigsten Aufschlüsse geben die spärlichen Aenderungen, welche in den Rhythmus das Verhältnis von Caesur und Kolon, in die Zuordnung von Ikten und Arsen tiefer eingreifen. Platen hatte ein viel zu feines Ohr, als dass er nicht meistens das Metrum dem Unterstrome des Gefühles, wenn nicht im Einzelnen dithyrambisch angepasst, so doch von vorn herein entsprechend gewählt hätte. Das zeigt uns die bunte Fülle der verschiedenen Versmasse in allen Gaselen, besonders aber im „Spiegel". Dieser instinktiven Feinfühligkeit würde die Tatsache häufiger Umarbeitung in den Versmassen nur widersprechen. So kommt es denn in all seinen Gaselen nur ein einziges Mal vor, dass er das Metrum eines Gedichtes gänzlich umstiess. Es handelt sich um das viel geänderte dritte Gasel seiner ersten Sammlung.

Schon in der vergleichenden Betrachtung der sämtlichen Fassungen[1]) habe ich im Zusammenhange diese Umschaffung dargestellt, ich hole hier die rein metrische Untersuchung nach. Die ersten drei Fassungen treten uns entgegen in einem schwergängigen trochäischen katalektischen Achttakter, den man trochäischen Tetrameter nennen könnte, wenn eine dipodische Gliederung klar zu erkennen wäre. In der Tat sind nur wenige Dipodien nachzuweisen: entsprechend seinem feierlich einherschreitenden Stile ist das Gedicht monopodisch gebaut. Meistens lassen sich im Deutschen achtfüssige trochäische Verszeilen organisch in zwei Kolen auflösen, denn die wenigsten Gedichte, die in diesem Schema geschrieben sind, tragen auch dessen inneren Charakter. Auch das „Grab im Busento" löst sich uns ganz von selbst in viertaktige Trochäen auf, in unserem Gasel dagegen hat Platen die Cäsur nach dem vierten Trochäus offenbar vermieden, in fünf von zehn Versen ist der vierte und fünfte Versfuss durch ein einziges Wort eng verbunden, in drei Versen ist die Senkung des vierten Versfusses ein Proklitikon des fünften, nur zwei Verse sind weniger charakteristisch. Die Caesur tritt mit ziemlicher Konsequenz nach dem dritten, zuweilen auch nach dem fünften Trochäus auf, sodass wir etwa folgendermassen den Vers schematisch darstellen könnten: – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – Das mögen zwei Verse deutlich machen:

Wenn der Rose Wangen blöd erröten weil ihr Nachtigall
Als ihr Buhlgenosse Minnelieder sendet fernerhin:

Die letzte Fassung des Gasels ändert mit der Grundstimmung auch das Metrum, die kontemplative Art ist einer lebendigen Situationstechnik gewichen, die achttaktigen Trochäen sind durch sechstaktige ersetzt; die Caesur nach dem vierten Versfuss, die in 8 von 10 Versen deutlich statt hat, beseitigt vollends jeden schleppenden Charakter und lässt die Verse ihrem neuen Gehalt entsprechend energisch und feurig erklingen. — Ebenfalls die Tendenz, den Rhythmus kräftiger und klarer zu machen, findet sich in der Umarbeitung von Sp. VII (79). Die ursprüngliche Fassung zeigt ein fünftaktiges Kolon, das sich deutlich zusammensetzt aus vier Jamben mit klingendem Schluss, dem der fünfte choriambisch angefügt ist. Es wäre vollkommen falsch, das Metrum durch die Auflösung des 5. Jambus in einen Anapäst erklären zu wollen, das zeigt schon die Tatsache, dass der Dichter nach dem vierten klingenden Jambus eine Caesur empfand und darum hier den

[1]) p. 65 67.

deutlich sich abhebenden Ueberreim beginnen liess:

Der Schenke kommt, mich dünkt, er prange so schön,
Doch Jugend blüht nicht allzulange so schön;

In der Umarbeitung nun ist der rhythmisch unbequeme Choriambus beseitigt, an seine Stelle ist getreten der fünfhebige Jambus mit klingendem Ausgang. Auch der Ueberreim ist geschwunden, einfacher und frischer ist der ganze Ton:

Der Schenke spricht: O seht, wie schön ich prange,
Doch Jugend, leider: blüht nicht allzulange!

Ungern vermisst man vielleicht die schwärmerische Träumerei, die vorher in dem verzögerten indolenten Rhythmus sich ausdrückte. — Eine sehr merkwürdige Beobachtung über die Taktierung von Versen scheint mir die Umarbeitung der Manuskriptfassung von N. G. XLIII (171) zu gestatten. Das ursprüngliche Schema der Verszeilen ist dieses: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ – ⏑ – („Den Zehnten gibt die Rose von ihrem Golde nun".) Schon ein flüchtiges Hinhören zeigt, dass sich die Druckzeile in zwei Kolen löst, sodass wir es mit Rhythmus und Taktierung der Nibelungenverse zu tun hätten. Mit Minor sehe ich im Nibelungenvers einen jambischen Achttakter, als ein solcher stellt sich uns die Einzelzeile in der Urfassung auch dar. In N. G. lässt Platen die letzte Silbe weg, nämlich den Ueberreim „nun", nach Tschersigs Ansicht[1]) weil er überflüssig sei. Wider Erwartung gross ist aber die Rückwirkung auf den Verscharakter, die Möglichkeit, die Zeile in zwei Kolen aufzulösen, ist gemindert; eher scheint sie ein einziges unlösbares jambisches Gebilde von sechs Takten darzustellen. Der äusserlichen Untersuchung bieten sich fünf Jamben mit klingendem Ausgang dar oder vielmehr drei klingende Jamben + zwei klingende Jamben, die ebenfalls, wie in dem vorhergehenden Beispiel choriambisch verknüpft sind. Ein Beweis ist die Caesur, die in die beiden aufeinanderfolgenden Senkungen einschneidet und die eine zum dritten, die andere zum vierten Jambus hinüberzieht;

Den zehnten gibt die Rose von ihrem Golde,
Da bieten Kelch und Fächer die Blüt' und Dolde.

Das Schema liesse sich am Klarsten folgendermassen darstellen: ⏑ – ⏑ ´ ⏑ – ⏑ ´ ⏑ ´ (x) Das Resultat auch dieser Umschaffung ist eine starke Belebung und Individualisierung des Rhythmus. — Einige weniger bedeutsame Aenderungen zeige ich nur in grossen Zügen. Gh. IV (5) ist geschrieben in daktylischen

[1]) p. 114.

Viertaktern, deren letzter sich deutlich als Spondäus darstellt:

Wohl mir, sie heilte, die liebende Hand mich,

In der Umarbeitung für g. konzentriert sich, abgesehen von zwei Versen der dritte Daktylus zu einem Trochäus, Hellmuth[1]) hat ganz recht, den Gang des Rhythmus durch ihn „schwerfällig verzögert" zu sehen. Dass Platen ebenso empfand, zeigt die Tatsache, dass er in G. wieder das alte Metrum anwandte. — Die zwei Fassungen von Sp. IX (82) sind beide geschrieben in jambischen Langzeilen, von denen jede acht Takte umfasst:

Das ist der wahre Schöpfungstag, an dem entstand die Schönheit;

Die geschriebene Zeile zerlegt sich für das Ohr sogleich in zwei selbständige je viertaktige Kolen, deren letztes spondeisch abschliesst und für die letzte Silbe zusammen mit der deutlichen Pause des Versendes einen ganzen Takt verlangt. Den etwas eintönigen Fluss der ersten Fassung gibt die zweite auf, indem sie den dritten Jambus der Langzeile in einen Anapäst verwandelt:

Das ist der wirkliche Schöpfungstag, an dem entstand die Schönheit;

Die Unterbrechung wirkt an dieser Stelle sehr kräftig und passt sich gut dem begeisterten Inhalt des Gasels an. — Einen ganz ähnlichen Fall bedeutet die Umarbeitung von N. G. XIV (141) für g. Auch hier wird eine Langzeile von ansteigendem Rhythmus anapästisch modifiziert und zwar im zweiten Takte des zweiten Kolons. — Eine äussere Ursache hat in 94 und 161 die Abstumpfung der in zwei Kolen zerfallenden ursprünglich klingenden trochäisch achttaktigen Langzeile; die Umschaffung des Gasels in eine Rubâî verlangte die Anwendung des für diese Gattung gewählten Metrums. Alle diese Umschaffungen haben natürlich eine Fülle von Einzeländerungen im Gefolge, die hier nicht besonders erwähnt zu werden brauchen, da sie abgesehen von ihrem Grunde äusserer Natur sind. Hierin nicht einbegriffen sind zwei Manuscriptänderungen, die sich auf Unregelmässigkeiten im Metrum überhaupt beziehen, so hatte sich in den jambischen Vers von L. Bl. III (36) v. 9, ebenso in den Nibelungenvers von Sp. XIX ein Anapäst verirrt, der jedesmal beseitigt wurde. — An dieser Stelle sei auch auf jene Umarbeitungen hingewiesen, denen der natürliche Widerstreit von Caesur und Versganzem zu Grunde liegt, doch ist meine Ausbeute sehr gering. Positive Aenderungen in der Caesur scheint mir Platen in den

[1]) p. 20.

Gaselen nur höchst selten vorgenommen zu haben. Ich glaube überhaupt, dass er die hohe Bedeutung der Caesur nicht erkannt und, was schlimmer ist, auch in seinen Dichtungen wenig zum Ausdruck gebracht hat. Seiner von aussen kommenden Betrachtung metrischer Probleme stand die sorgfältige Behandlung der Verszeile, des Versfusses höher. In dem Gasel L. Bl. VIII (41), dem Heine das Motto zu seinen „Bädern von Lucca" entnahm, in diesem Gasel allein hat Platen vom Manuscript zum Druck in den zwei ersten Zeilen die Caesur verändert:

1. Fassung:

Ich bin wie Leib dem Geiste, Geist dem Leibe dir;
Ich bin wie Weib dem Manne, Mann dem Weibe dir,

2. Fassung:

Ich bin wie Leib dem Geist, wie Geist dem Leibe dir;
Ich bin wie Weib dem Mann, wie Mann dem Weibe dir,

In der 1. Fassung haben wir es mit einem jambischen Sechstakter zu tun, der durch eine höchst eindrucksvolle Caesur nach der vierten Senkung gegliedert und zusammengehalten wird. Später bildete Platen den Rhythmus nach Art des Alexdriners um, die Caesur steht nach der dritten Hebung und verlässt diese Stelle nicht bis zum Schluss. Aber gerade dieser rechtfertigt vielleicht am ersten die Aenderung. Nur in diesem scharfen und ungebrochenen Rhythmus war die Wendung möglich:

Wirf Alles, Alles hin: du weisst, ich bleibe dir!

Der umgekehrte Fall liegt vor in Sp. XIII (87), dort ändert er für g. den 11. Vers, der durch seine Alexandriner-Caesur aus dem Rhythmus des sonst überall angewandten Trimeters herausfiel:

1. Fassung:

Der Wein, den Hafis trinkt, missgönnt die Röte dir,

2. Fassung:

Es ist der Wein, den Hafis trinkt, gefärbt wie du.

Auch eine Anpassung an die aufgenommene Caesur ist die Aenderung im 5. Vers von Gh. I (1), das im Rhythmus vollkommen mit der letzten Fassung des obenerwähnten Gasel Gh. III (3) übereinstimmt. Dem Einschnitt nach dem 4. Trochäus widersprach der Vers:

Feuer schürt am Zedernstamm und Opfers Rauch —

Die 2. Fassung lautet daher:

Feuer schürt am Stamm der Zeder, und sein Duft —

In N. G. IX (135), das in viertaktigen Trochäen geschrieben ist, wechselt die Caesur nach der zweiten Hebung und zweiten Senkung, über die Mitte zum Schlusse hin durfte die Caesur nicht vorrücken, da sie sonst den Schluss des Verses unangenehm durchbrochen hätte. Das zeigte sich in v. 12, in welchem die drei letzten Silben geradezu nachhinken:

Der so treu dir ist, so bieder!

Die 2. Fassung lautete:

Der so treu dir ist und bieder!

— Noch mehr wurde in Sp. XII (85) v. 2 und Sp. XVII (91) der Rhythmus des Kolons durch einen Einschnitt gerade vor der letzten Silbe gehemmt. Ich führe nur die Fassungen an:

85 v. 2, 1. Fassung:

Sie folgte gern dem Liebsten, ach! im Boden spriesst die Rose:

2. Fassung:

Dem Liebsten folgen kann sie nicht, im Boden spriesst die Rose:

91, v. 13/14, 1. Fassung:

Unsern Hafis zu begreifen, ist euch nicht beschieden, euch,
Die ihr stets des Lebens Sorge, wie der Bär die Pfote, nagt.

2. Fassung;

Staunet nicht, wenn unser Hafis euch ein stetes Rätsel bleibt,
Da ihr — — —

Es sind noch einige Umarbeitungen des Ictus darzustellen, die nicht so tief griffen, dass sie auch die Caesur verändert hätten. Da zeigt sich uns denn eine verhältnismässig starke Neigung des Dichters, ungeordnete oder monopodische Rhythmen fallenden Characters dipodisch zu gliedern, gewöhnlich hatten sich in derartigen Fällen die Satzaccente an irgend einer Stelle zum Schaden des Versaccentes gehäuft. Das bekannte Gasel L. Bl. IX (42) (Wie die Lilie sei dein Busen, offen ohne Groll) ist geschrieben in einer siebentaktigen trochäischen katalektischen Langzeile, die sich organisch in zwei Kolen löst: –⏑–⏑–⏑–⏑/–⏑–⏑–. Von diesen ist in den allermeisten Fällen das erste Kolon dipodisch, das zweite monopodisch rhythmisiert, was durch eine laute Lesung des Gedichtes sogleich einleuchtet. In v. 12 der ersten Fassung traten dem dipodischen Rhythmus des ersten Kolons die völlig accentlosen zwei ersten Hebungen entgegen:

1. Fassung: ' ⏑ ' ⏑ ' ⏑

2. Fassung: _ ⏑ ' ⏑ ' ⏑

In ähnlicher Weise wollte den gleichfalls trochäischen und

dipodisch abgeteilten Sechstaktern von Gh. XXIII (24) die Manuscriptfassung von v. 4 nicht genügen, die drei ersten Hebungen waren ohne jeden Satzaccent:

Den ich durch verworrne Büsche bahne mir.

Die Aenderung gliedert dipodisch die letzten 4 Hebungen und verleiht dadurch schon der dritten eine Betonung:

Den ich durch die Waldgebüsche bahne mir.

Schematisch: 1. Fassung: ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´

2. Fassung: ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ .

Ein eng verwandtes Beispiel befindet sich in der Umarbeitung der Kasside zum Gasel. Die Anführung des Textes und der Schemata wird genügen. V. 13 der Kasside lautet ursprünglich:

Neidisch zu sich selbst verkleinert alles Grosse hatten sie,

die 2. Fassung:

Tief zu sich herabgezogen alles Grosse hatten sie,

Schematisch: 1. Fassung: ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ || ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´

2. Fassung: ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ || ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´

Mit weniger Sicherheit lässt sich die Umarbeitung von v. 30 des gleichen Gasels hierherziehen. — Um eine rhythmische Angleichung von 2 tripodischen Kolen handelt es sich wohl in der Umarbeitung von Sp. V. (77) v. 10 für g.:

1. Fassung:

Doch wenn ich bin berauscht, eracht' ich euch geringe!

2. Fassung:

Doch wenn berauscht ich bin, eracht' ich euch geringe![1])

Schematisch: 1. Fassung: ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ || ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘

2. Fassung: ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ || ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘

Das Kapitel sei beschlossen mit einem Hinweis auf jene Aenderungen, welche Platen seiner antikisirenden Auffassung von „Länge“ und „Kürze“ folgend, vorgenommen hat. Wenn wir aber auch heute durch eine organischere Betrachtung einen allzu grossen Formalismus überwunden haben, so wäre es dennoch falsch, in der Uebereinstimmung von Wort- und Vers-Accent schon die Gewähr für Wohlklang zu erblicken.

[1]) Ich citiere diese Aenderung nach der Schlösserschen Ausgabe der letzten Fassungen der „Gedichte des Grafen August von Platen“ Leipzig, 1910, 2. Bd., p. 33, bei K—P findet sich diese Aenderung nicht.

Die inneren Gesetze von Hebung und Senkung, d. i. die Taktierung rhythmischer Gebilde, verlangen in der Tat auch eine geschickte Verteilung[1]) der zeitlich verschiedenen Silbenwerte, es sind mithin die darzustellenden Umschaffungen wenigstens nicht alle rein äusserlicher Natur. — Rechnen wir nun im Sinne Platens zu den langen Silben auch diejenigen, in welchen auf einen kurzen Vokal so viele und derartige Konsonanten folgen, dass es unmöglich oder doch unbequem ist, sie im schlechten Teile eines Taktes auszubrechen, so dürfen wir die Art von Daktylen, welche wir bei Platen gewöhnlich vorfinden, schematisiren als – ⏑ ⏑ oder – ⏑ –. Einen Daktylus dagegen, in welchem wie in „Sturmflut zerreisst" die erste der zwei unbetonten Silben lang ist, finden wir bei dem reiferen Platen kaum. Und wohl auch mit gutem Grunde. Die zwei „Kürzen" der Thesis sind im Zeitwerte nicht einander ebenbürtig, das beweist die Möglichkeit, den Rhythmus durch eine Pause wohl nach der vollendeten Thesis, nicht aber nach der ersten unbetonten Silbe eine Weile aufzuhalten. Uebrigens wurde die Form – ⏑ – von Platen auch nur toleriert und, wenn angängig, vermieden oder beseitigt. So ändert er in Gh. IV (5) den 9. Vers:

Nieder vom Berge fast fiel ich zum Abgrund

in

Schlüpfrigen Höhen entglitt ich zum Abgrund.

Auch Hellmuth[2]) der Aenderungen dieser Art noch am besten zu beurteilen weiss, sieht hier eine Verbesserung des Daktylus. In dem gleichen Gasel ändert er v. 1:

1. Fassung:

Wohl mir, sie heilte — — —

2. Fassung:

Wohl mir, es heilte — — —[3])

und v. 3

1. Fassung:

umdroht die Verzweiflung,

[1]) Minor sagt in seiner Metrik p. 31: „Warum soll, wenn „Sturmflut" doch ganz ohne Anstoss in einem trochäischen Verse den Takt füllen kann, nicht auch „Sturmflut zerreisst" als Daktylus gelten können? Solch eine Ansicht ist ganz formal, es lassen sich vom Trochäus aus nicht auf den Daktylus Schlüsse ziehen, der angeführte Daktylus ist unbeholfen und schlecht.

[2]) Hellmuth, p. 13.

[3]) Hellmuth, p. 13.

2. Fassung:

umdrohte Verzweiflung.[1])

Ebenfalls die Umarbeitung des merkwürdig ungeschickten Manuscriptverses 9 von N. G. XXI (149) gehört hierher:

1. Fassung;

Ihr wollt die glückliche Laune zerstören mir, doch merkt und fasst!

2. Fassung:

Was wollt die glückliche Laune zerstören dem Dichter ihr?

Ferner auch N. G. XXIX (157) v. 5, dessen Aenderung aber auch durch den unschönen Zusammenstoss zweier Dentale mit veranlasst sein wird:

1. Fassung:

Wandelt geschwind des Verlangens Weg,

2. Fassung:

Wandelt geschwinde des Wunsches Weg, —

Aenderungen zur Reinigung trochäischer Metra sind mir nicht aufgefallen, hierher zu rechnen ist im gewissen Sinne höchstens v. 6 von Gh. XXVII (29), wo auf die letzte Silbe von „Lilie“ ursprünglich der Versaccent fiel:

1. Fassung:

Auch der Lilie geweihtem — —

2. Fassung:

Auch der Lilie gottgeweihtem — —

Häufigere Umarbeitungen finden sich im jambischen Versmasse, besonders liegt dort die Neigung vor, in die Thesis hereingeratene lange oder konsonantenreiche Silben durch kurze zu ersetzen. So wandelt sich in

Gh. XII (13) v. 3 „durchfurcht“ in „befurcht“

Gh. XXVIII (30) v. 8 „Verwalt' ein Priesteramt“ in „Verwalte Priesters Amt“

Sp. X (83) v. 3 „mein Blick“ in „der Blick“,

N. G. XVII (145) v. 2 „Doch all' dies ist,“ in „Doch alles ist“

N. G. XXX (158) v. 4 „Und Antwort gab“ in „Und Rede stand“[2])

Auch die Umarbeitung v. L. Bl. IV (37) v. 1 gehört ohne Zweifel hierher:

1. Fassung:

Aus flacher Hand erwuchs dir — —

[1]) Hellmuth, p. 21, Tschersig p. 64, Anm. 1.
[2]) s. Hellmuth p. 13.

2. Fassung:

Dir wuchs aus flacher Rechten — —

Eine störende Verschmelzung von Arsis und Thesis war möglich in der Grundfassung von N. Gh. XI (137) v. 13:

1. Fassung:

— und stehe gern der Weisen Rat,

2. Fassung:

— und horche gern der Weisen Rat,

Hiermit ist die Ausbeute, welche die metrischen Aenderungen darbieten konnten, wohl erschöpft, jedoch zeigt sich schon in ihnen Platens ursprüngliches Gefühl für die tiefsten Bedingungen metrischer Schönheit. Viel bedeutsamere Resultate würde natürlich ein intensives Eindringen in die fertige selbständige Leistung gewähren, gerade die Untersuchung des Widerspiels von theoretisch anerkannter Norm und unbewusst wirkenden inneren Gesetz dürfte bei wenig andern Dichtern so erspriesslich sein wie bei Platen.

Nachwort.

Nur ein kleiner Ausschnitt aus der schöpferischen Tätigkeit des Grafen Platen hat sich uns nunmehr dargestellt: seine Arbeit an den Gaselen. Und auch diese nur fragmentarisch, da wir uns von vorherein darauf beschränkt haben, den unfertigen Dichtungen und ihren Wandlungen unsre Betrachtung zuzuwenden. Anregungen wurden fortgeleitet und ausgeglichen, Neues wurde gegeben: und eine Anregung zu weiterer Darstellung möchte diese Untersuchung sein. Wohl wissend, dass alle Analyse nur vorläufige Arbeit ist und keinen selbständigen Wert besitzt, konnte ich dennoch fast nur von analytischen Gesichtspunkten ausgehen: um so mehr fühle ich mich gedrängt, zum Schluss den engen Kreis einer solchen Monographie zu durchbrechen und breiteren Blick für das Gesamtereignis im Leben und Werk des Grafen Platen anzustreben.

Nur der arbeitet fruchtbar, der es versteht, zuguterletzt die Synthese zugeben, uns seinen Gegenstand als eine unteilbare einheitliche und unverlierbare Wesenheit ins Bewusstsein einzupflanzen. Als Vertraute und Verwandte müssen die Gewesenen in uns weiterleben, als Freunde treulich und unerschrocken uns die Wahrheit sagen. Darum gibt eine rein ästhetische Betrachtung der Kunst zu wenig, darum fühlt sich der rein ästhetisch Aufnehmende zuletzt ausserhalb und erfriert und ermüdet in seiner Erkenntnis. Notwendig ist er Egoist und dies im exclusivsten Sinne, alles ist ausser ihm, er sieht nur den starren Schein der Dinge, alles bleibt ihm Rätsel alles Sehnsucht, nichts neigt sich freundlich ihm zu, nichts gibt sich hin: weil er sich nicht hinzugeben weiss. Und ebenso wie der Name „Wahrheit“ nur dann sinnvoll wird, wenn wir ihn deuten als ein Symbol für den ewigen starken Strom und echten Rhythmus des Weltgeschehens, ebenso ist alle Schönheit nur insofern wesenhaft, als sie lockt, sich mit ihr zu vermählen und Leben zu zeugen.

Man ist so leicht versucht, von einem Künstler zu sagen: er hat dies geschaffen und es war ein grosser Wurf und jenes geschaffen und es war belanglos. Belanglos ist aber dem der im Schaffenden nur Einen sieht, nichts: irgendwo muss immer die Wurzelfaser liegen, die hineinleitet in des Künstlers Müssen und Kraft. Platen schrieb Sonette, die hier aus jungem ungebrochenen Herzen strömen, in sich spiegelnd

ruhig und machtvoll die Farben und Umrisse einer bunten alten Stadt, er schrieb andere die unwiderleglich sind in der Schärfe und Klarheit ihres Schmerzes, eine qualvolle Wohlerfahrenheit oftmals ganz ohne Schmuck und Hülle auszusprechen wissen. Er schrieb auch Gaselen, die dem empfindlich Lauschenden noch weher tun, weil sie den Zerrissenen zeigen auf einer glänzenden Bühne in einer glänzenden Gewandung. Den Tribut, welchen die weitaus meisten von uns der Komoedie des Lebens zollen, hat auch er hier dargebracht, nicht um vor andern Verzweiflung und Oede zu verstecken, sondern um vor sich selber eine Weile sicher zu sein.

Mir indessen, dem's im Busen tatenschwanger wühlte, gor,
Diente selbst der Scherz als Maske, wenn ich tiefe Schmerzen sang,

so sagt er im letzten Stücke der letzten Gaselensammlung. — Erst in den Oden, die er um die Wende der 20 Jahre schrieb, folgte das volle Bekenntnis seiner inneren Vernichtung. Die Hoffnung, im individuellen Erleben des Daseins Harmonie tönen zu hören, die hatte ihn längst verlassen:

Ob es zwei Seelen gibt, welche sich ganz verstehn?
Wer antwortet? —[1])

Schal und erloschen ist ihm alles was ihn umgibt, nur ein Gaukelspiel alle schöne Erscheinung:

Mag verklärt nun oder umwölkt die Sonne
Leuchten, mag was immer gescheh'n, es füllt ja
Nie ein Herz mehr, dem so gering die Welt scheint,
Alles so tief liegt![2])

So bleibt ihm von dem grossen Triebe der ihn einst heissem gedeihlichen Leben in die Arme werfen wollte, kaum ein kläglicher Schatten: Das romantische Interesse an den Dingen, die Freude des resignierten Sammelns und Sichtens. Immer sparsamer fliesst die eigentliche Produktivität, die „Geschichten des Königreichs Neapel" hätte auch ein andrer als ein Dichter schreiben können. Den Stoff von Tristan und Isolde, den er immer dramatisch hatte gestalten wollen, beginnt er episch zu bewältigen Ein Jahr später rafft den Frühgealterten der Tod hinweg; so blieb ihm vielleicht ein allmähliches und grausames Hinsiechen erspart.

Platen ist an seinen persönlichsten Leiden zugrunde gegangen Er ist nicht verblutet, weil er in seinem Leiden gleich Hölderlin und Kleist die Welt aufzucken fühlte, sondern erstickte wie Lenau in der Verzweiflung am eng umgrenzten eigenen Leben. Er ist ein Opfer der Civilisation die ihn gebar,

[1]) Oden VIII. [2]) Oden XX.

die, so sehr er sie hasste, doch einen guten Teil seines Wesens ausmachte: indem er um ihretwillen vor sich selber schauderte, glaubte er an sie, anstatt in den Möglichkeiten seiner Bestimmung sittlich im höchsten Sinne, fruchtbar zu sein Denn darin allein liegt Fortschritt und Hoffnung: dass wir nicht uns zu modeln und zu meisseln suchen nach irgend einem Ziele und Systeme hin, sondern vielmehr das gerade von uns fernhalten. was gänzlich von aussen her uns besitzen und wandeln möchte. Was unsere Existenzbedingung negiert, ihre Keimkraft dämpft und tötet, dem müssen wir herzhaft widerstehen, aufreibend und nutzlos ist die Angst vor uns selbst, die Askese aus Feigheit. Wir werden nur was wir sind, unser Daimon ist immer bei uns:

„Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, schon Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Lebensgang.

Ich bin geboren am 23. September 1889 zu Neheim-Hüsten i. W. als der Sohn des am 13. April dieses Jahres zu Brüssel verstorbenen Malers Ernst Meyer und kathol. Confession. Bis zum Jahre 1900 wohnte ich in Olsberg und Daseburg i. W. und besuchte die dortigen Elementarschulen, darauf kam ich nach Düsseldorf und wurde 1902 zu Ostern in die Quarta des dortigen königlichen Gymnasiums aufgenommen. Ostern 1909 erhielt ich das Reifezeugnis dieser Anstalt und machte dann meine literarhistorischen und philosophischen Studien an den Universitäten Bonn, München, Berlin und Leipzig.

Düsseldorf, im März 1913.

Victor Meyer.

Druckfehler:

Seite 1, letzte Zeile — so sehr — fällt weg.

Nachtrag

zu Seite 37, 3. Abschnitt.

Wie mir seither Herr Professor Schlösser selbst versichert hat, beruht meine Auffassung seiner Bemerkung über den orientalischen Gehalt der Neuen Gaselen (Schlösser, Platen I 406) auf einem Missverständnis. Der Verfasser der Platenbiographie wollte dort nur constatieren, dass in der ganzen Sammlung kaum sechs Stücke enthalten seien, in welchen Platen jegliches orientalische Element vermieden habe. Worin ich mit dem Verfasser ohne Frage einer Meinung bin.